كلمات

□ ١ □

هــذا العدد للأدب المقارن ، للشعر المقارن على وجــه التحديد .

□ ٢ □

شعر مقارن ؟! كلام يفتقر إلى الدقة . إذ ، على تعدد ينابيع الشعر ، يظل الماء واحداً . ذلــك ان للشعر ينبوعه الأول ، الذي يلد الينابيع كلها . وإذن ، فهل يقارن النبع بذاته ؟! كيف ، إذن ، نفهم العلاقة بين شاعر من البرازيل ، وآخر من اليابان ؟! . وحين يتشابهان ، في المنبع والمصب ، كيف نفسر هذا التشابه ؟! . مقارنة ، تقيم بين دانتي والمعري علاقة تأثر . نقول : استلهم كلاهما العالم الثاني ، وقدمه على هيئة ما يتصور . نقول : النبع واحد ، ولكن الماء غير الماء . ونقول : النبع واحد في هاجس الموت والحب والخبز ، ينابيع الشعر الأزلية . ولكن الماء الشعري فيها غير واحد . وحين يصدر شعراء ، في ازمنة وامكنة متباعدة ، عن اسطورة واحدة ، ويقدم كل منهم عصره عبر هذه الاسطورة ، فكيف نقارن هؤلاء الشعراء ؟! . اوليس قسراً ان نعقد مقارنة بين شاعرين لا يلتقيان إلا على نبع اللاشعور ؟! اوليست النفس الانسانية ، باسرارها ولا شعورها ، مصدراً ابدياً للشعراء من كل جيل ؟! .

□ ٣ □

وفي هذا العصر بالذات ، عصر تواصل الثقافة البشرية ، كيف نقارن بين الشعراء ؟! يبدو لي ان المسالة اصعب مما نظن . فلا يكفي ان يصدر شاعر من الغرب وآخر من الشرق ، عن اسطورة واحدة ، لنقارن بينهما . على هذا الأساس ، لماذا لا نقارن بين شاعرين من امة واحدة ، يصدران عن اسطورة قومية واحدة ؟! : السيّاب والبيّاتي ، مثلاً ، في تعاملهما مع عشتار ؟! . تلك مقارنات ، إذا صحت في اجناس الأدب الأخرى ، فقليلاً ما تصح في الشعر .

□ ٤ □

مع ذلك ، يحدث ان نقارن الشعر .

وهذا العدد ، من المعرفة ، خاص" بمثل هذه المقارنات .

رئيس التحرير

الأدب المقارن

« بحوث من المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن »

المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن

بين تعثر المنهج المقارني وممارسة التطبيق

صالح العياري

لقد شاءت الظروف الطيبة ، ان أحضر ايام المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن الذي انعقد في العاصمة السورية ـ دمشق من ٦ الى ٩ تموز عام ١٩٨٦

ان هذا المؤتمر وبفضل الجهود التي قدمت في سبيل انجاحه استطاع الأساتذة المشاركون والحاضرون فيه ، ان يتدارسوا فيما بينهم قضايا ومشكلات الادب المقارن العالمية والعربية بوجه خاص . وخلال ثلاثة ايام متوالية . بساعاتها ولحظاتها السعيدة ، قدم المؤتمرون بحوثا مقارنية متعددة الاتجاهات ومتنوعة ، توزعت

موضوعاها حسب ابواب معينة ، بحثت في عمومها في طبيعة الادب المقارن وعلاقته بالآداب العامة وادب البلدان القومية في علاقاتها الانسانية الكونيــة .

ان هذه الدراسات الأدبية المقارنية التي قدمت في المؤتمر اشتملت على بحوث مقارنية ؛ اذ تناولت في

القسم الاول : الموضوعات النظرية للادب المقارن

القسم الثاني : موضوعات التطبيق والممارسة للادب المقارن (مسائل التأثير والتأثر استخدام المادة المشابهة ـ المقاربات) .

اما القسم الثالث : فقد تناولت بحوثه صورة الشرق في الغرب ، أو بالاحرى تلك العلاقة القائمة بين الشرق والغرب . وفي هذه المداخلة الصغيرة حول قضايا الادب المقارن ، استسمح منكم عذرا لاقدم في هذا الاطار بعض الملاحظات القليلة التي لمسنا وجودها من خلال قراءة البحوث ، ثم النقاشات التي دارت حولها .

وثانيا سوف اناقش بايجاز بعض البحوث الخاصة بادب الشعر في الاطار المقارني الذي قدمت فيه . وهذه الملاحظات هي كالتالي :

اولا : ان المسالة الرئيسية التي افتقرت اليها **معظم** البحوث الادبية المقارنية النظرية والتطبيقية على حد السواء ، قد تمثل بغياب الطريقة أو المنهج وبسبب ذلك جاءت خطابات البحوث ومضامينها محمولة في ابنية وقوالب شكلية وانشائية وتقريرية من خلال لغة البحث وهكذا فقد تشتت جهود المعنى في البحث المقارني خارج هياكل الطريقة والاسلوب .

ثانيا : إن ما لم تؤكد عليه البحوث المقارنة بشكل رئيسي يتمثل بغياب صورة « الآخر » ـ «L'AUTRE» ـ في النص العربي المقارني . هذا « الآخر » الذي هو هوية غيره .

ثالثا : ان المسألة الثالثة التي لم جسدها الادبيات المقارنة في هذا المؤتمر ، يمثل كذلك بغياب الصورة العكسية الخاصة مثلا بـأدب الشعوب الاوروبية فيما بينها صورة الشخصية الروسية في الادب الامريكي . او صورة الشخصية الاسبانية في الادب الفرنسي الخ ..

رابعا : غياب صورة الاجنبي في ادبنا كان ندرس مثلا كيف صور ديلاكروا او غيره الشخصية العربية انطلاقا من المفهوم .

خامسا : طغيان اسلوبية وطرائق البحث الجامعي التقليدي الذي طبع اغلبية البحوث ولذلك كان الافتقار الى الاسلوبية الابداعية واضحا في الموضوعات التي قدمت في المؤتمر . ان هذه الملاحظة لم تعن الانتقاص من اهمية البحث الجامعي الاكاديمي ولكن الامر الذي قصدناه من ورائها ، وهو ان البحوث الجامعية الاكاديمية حين تكون مفتقرة الى الروح الخالق المبدع او الى معنى الاضافة الشخصية الابداعية فانها لا تستطيع ان تؤكد مقولة النجاح والتجاوز الى ما هو كامن في « سرية الخلق » وهذا المعنى يقودنا الى ان التطورات الادبية العامة والمقارنة والنقدية والفكرية التي حققتها البلدان المتقدمة ، يرجع اساسا الى تلك المجهودات الكبرى المشتركة التي ساهمت فيها النظريات والبحوث الجامعية الاكاديمية في علاقاتها وانفتاحاتها على وسائل البحث والمعرفة الابداعية العامة . وعلى هذا الاساس ظهر على مستوى النقد مثل (النقد العالمي)اتجاهات ومدارس للنقد الجامعي .

اتجاهات ومدارس النقد العام .

ان الاتجاهات الاولى يشرف عليها ويمارسها اسـاتذة جامعيون متخصصون . اما الاتجاهات والمدارس النقدية الثانية فان النقـاد والمبدعون من خارج الحقل الجامعي هم الذين يعملون في اطارها .

واخيرا فان التطور العام الذي لامس في العمـق كافة اشكـال المعرفة في المجتمعات المتقدمة كان يرجع الى تلك الاضافات الرسمية

المبدعة التي حققتها البحوث والنظريات والمدارس الجامعية الاكاديمية والعامة من خلال قدرة الفعل المبدع الشخصية .

خامسا : لقد قدمت بعض البحوث المقارنية في إطار وشكل الدراسات الادبية النقدية العامة . او في اطار موضوعات علم النفس ، وظواهر ايديولوجية وغيرها ، وهذا مما جعلها تخرج عن سياقات البحث المنهجي المقارني . وبالتالي فان بعض هذه البحوث قد اسقطت من حسابها صورة « المفهوم » الذي يشكل قيام موضوعها الخاص . علما بأن مثل هذه الدراسات النظرية في الحقول النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية العامة ، لا تدخل اساسا في صلب الادب المقارن .

ان سلطة الادب المقارن هي سلطة « مفهوم » .

سادسا : ان مسائل استخدام المادة الاسطورية واساليب التأثير والمشابهة تعتبر ولا شك من الشروط الهامة والمكونة للبحث المقارني . الا ان هذه الوسائل والمواد المقارنية المذكورة التي تناولتها البحوث العربية المقارنة . كانت تفتقر الى الدقة والضبط المنهجي في سياق البحث المقارني . ولعل هذا التحليل للدراسة الادبية المقارنة كما يراها الناقد – ماس – اس – براور – تبين لنا المعنى الذي قصدناه « بالدقة » و « الضبط المنهجي » .

« ان الدراسة الادبية المقارنة هي **فحص** للنصوص الأدبية (بما فيها اعمال النظرية الادبية والنقد) في اكثر من لغة من خلال **تقصي** التباين او التشابه الاصل او التأثير او هي دراسة العلاقات الادبية والاتصالات بين مجموعتين او مجموعات تتكلم لغات مختلفة »*

---

* راجع كتاب الدراسات الادبية المقارنة ص ١٨ تأليف اس – اس – براور – منشورات وزارة الثقافة السورية ترجمة : عارف حديفة .

سابعا : انه لم يتم التأكيد في مداولات هذا المؤتمر . على ضرورة تحديد « المصطلح » نحو قيام علم للادب العربي المقارن .

ثامنا : غياب البحوث النظرية او التطبيقية الخاصة بالعلاقات بين الادب العربي العام ، والادب العربي المقارن . ولعل ذلك كان بسبب غياب النظرية والممارسة في النقد العربي المقارن . وحول هذه المسألة نستطيع القول ، بانه يمكن الوصول الى تحديد مصطلح للادب المقارن ، وذلك الا اذا حددنا الافاق النظرية العليا للأدب العربي العام ثم طورنا من بعدها نظام العلاقات الخاصة ، والعامة التي تربط بينهما من خلال وحدة في منهج النظرية والتطبيق النقديين

آراء متناقضة حول بحوث الشعر المقارنية

لم تكن البحوث الادبية المقارنية الخاصة بمادة الشعر على قدر المستوى المعرفي النظري والتطبيقي الذي نجده بعض البحوث المقارنية الدولية والعربية المهمة ، كبحث السيد « دوي فوكيما » رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن حول : الوضع المعرفي للادب المقارن ، وبحث السيد « ايركسون » حول الادب الفرنكفوني المغربي (الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية نموذجا) ثم بحث السيد « مايكل ضاهر » في موضوعه حول « نسجية الفراغ » عند العرب في نظر الغرب . اما على المستوى العربي ، فكانت بعض البحوث قيمة وجيدة ؛ كبحث السيدة ليلى المالح في موضوعها حول خالد وخياط ، بزة من يردي أمين الريحاني ، كتاب خالد وسارتر وبسارتوس ، وبحث السيد ، سيد بحراوي وموضوعه ، نحو علم العروض المقارن الخ . .

اما الموضوعات الشعرية التي ذكرناها قبل قليل ، قد افتقرت الى نسق المفهوم في الادب المقارن . ويمكن ان اتعرض بهذا الخصوص الى مادة البحث حول موضوع : اسطورة اورفيوس بين الآداب الغربية

والشعر العربي المعاصر . وبالرغم من الجهود الطيبة التي بذلها الباحث فان استخدام المادة الاسطورية هو الذي طبع موضوع البحث وبالتالي فان المفهوم المقارني جاء متواريا خلف استخدام المادة الاورفية عند السياب . اضافة الى العنوان الذي يتصدر مادة البحث لم تجد له اثارا في الموضوع المقدم . ونحن كما نعلم ان استخدام المادة الاسطورية او الادبية في الدراسة الادبية المقارنة ، يتطلب بالضرورة استيفاء شروط الاسس المقارنية المنهجية .

ان استخدام السياب في هذا الاطار لاسطورة اورفيوس ، قد شكل لديه فقط استجابة خاصة في زمن ومكان معينين . ان ما فعله السياب هو استخدامه للمادة الاورفية بالصورة التي كان يراها ،وهذه الاسطورة التي تشكل ارثا انسانيا عاما ، هي مشاع يمكن ان يستخدمه كل فنان او مبدع بطريقته الخاصة . وعلى هذا النحو فان باب المقارنة بين نظام الاورفية المثلي وبين شكل الاستخدام لها في عمل فني ما ، يتطلب استجابة هذا الاستخدام لسلطة المفهوم المقارني ، وحس المقارنة المشتركة وهذا ما لم نلمسه بدقة منهجية مقارنية وافية في هذا البحث المذكور

وفي هذا السياق المقارني نفسه ، فان هذه الملاحظة تنطبق على مادة البحث الشعري المقارن بين « ادونيس » و « روبرت بلاي » .

ان هذه النظرية او بالاحرى هذا التنظير المفترض والمركب بين اثر الشاعرين لم يقدم لنا ما يقنعنا ، حول تلك النقاط المقارنية التي ذكرها الباحث لان ما قدمه لنا من عناصر نظرية شعرية مقترحة حول قضايا معرفية وذهنية عامة ومعروفة كمثل العلاقة بين الشعور واللاشعور، ومسألة رحيل المبدع الى الداخل ، ورفض التقاليد العقائدية.السالفة وتجاوز ما هو سائد وعمومي في الثقافة ، تظل هذه الوسائل مفاهيم ثقافية وفكرية عامة ، لا ترتكز عليها الانساق الداخلية لسلطة المفهوم في الادب المقارن ولاجل ذلك إذا كان ادونيس وروبرت بلاي قد استقيا ثقافتهما

العامة والشعرية من نفس المصادر الثقافية العالمية المشتركة ، فان هذا لا يعني بالضرورة تطابق رؤيتهما الشعرية الابداعية علما بأن مثل هذه المصادر المعرفية العالمية ، كعلم النفس ، وعلم الفلسفة وعلم النقد الادبي الخ . . .

اصبحت اليوم تشكل عناصر وادوات معرفية عمومية مشتركة بين العديد من الادباء والفنانين والشعراء العالميين . ان اي روائي او شاعر أمي مثقف في هذا العصر ، اصبح يعرف بالضرورة قصة علم النفس وعلم الفلسفة وعلوم السحر والاسطورة والدين والفنون الدولية الاخرى من خلال وسائل الاتصال العالمية المباشرة وغيرها . ولعل هذه المعارف الثقافية والفكرية والفنية العامة والنوعية الخاصة ، باتت تشكل بدورها شكلا للعقل الكوسموبوليتي او نظام الذهنية العالمية المشترك .

اننا اليوم نعرف جميعا من هو السيد ديكارت ، والسيد هيجل ، والفرابي ، وجلال الدين الرومي ، وفلسفة الانوار ، واساطير الاغريق من خلال الانساق المعرفية والمنهجية العالمية . وهكذا فان الخطأ الذي وقع فيه الباحث في دراسته حول « ادونيس وروبرت بلاي »، هو استناده على عناصر ثقافية وفكرية مشتركة ، كأدوات مقارنية ، طابق بواسطتها بين نظرية ادونيس وروبرت بلاي الشعريتين . ان هذه المقارنة العمومية والسطحية في ادواتها ومفهوماتها لم تمنح المادة خصائص الدراسة الادبية المقارنية ــ اضافة الى مستوى التحليل الادبي المتواضع للموضوع المعالج . وفي هذا السياق الاخير نخلص الى ان مستوى البحوث المقارنية التي تناولت موضوع الشعر ، لم ترتق الى الغاية المعرفية المقارنية المطلوبة ، قياسا بالبحوث التي قدمت في مجال الموضوعات النظرية والتطبيقية المقارنية الاخرى .

اما الملاحظة الاخيرة التي اود الوقوف عندها قليلا ، فهي تتعلق بتلك لاثارة التي قدمها الدكتور حسام الخطيب حول الادب العربي

وامتحان العالمية هذا الموضوع القديم ـ الجديد ، يعتبر من الموضوعات الاساسية والهامة في سياق الدراسة الادبية المقارنة ، اذن ؟ كيف ندخل نحن العرب وباي الوسائل نجتاز امتحان العالمية في الادب ؟ ولقد اجاب د . حسام الخطيب على هذا السؤال بما يلي :

اولا : خلق هوية خاصة بالادب العربي .

ثانيا : توفير الشروط الداخلية للعمل الادبي .

ثالثا : توفير الشروط الخارجية للوصول بهذا الادب الى مستـوى العالمية . ويلي كل ذلك ان الادب الحقيقي ، لا يحقق عالميته ، الا اذا تمثل تلك الشروط التي تشكل اغراضه ، كما ان الدخول الى عالمية الادب ، يتطلب في اطار وجوده الاعلى تعميم « الادبي » ال لـي والخصوصي ، انسانيا ، وهذا يعني ان الادب الكوني المظيم ، هو ذلك الادب الـذي يحقق غاية المثل الانساني الاعلى من خلال لغة مشتركة ـ لغة الحـس والقيم والشعورات الانسانية الواحدة او الموحدة في الجوهر ، وبمعنى اخر فان عالمية الادب تمثل بصورة اخرى ذلك الانفتاح العظيم الحسي والمعرفي الشمولي الذي يدركه بلد معين او اقليم من اقاليم الارض . الانفتاح على كل ما هو خالق ومبدع متعال . وهكذا يصبح امتحـان العالمية والادب العربي ، مسالة معرفية وادبية مهمة لاجل الوصول بادبنا العربي ، الى مرتبة العظيم والرائـع . ونحن هنا نتفق مع د . حسام الخطيب حول هذا الموضوع ، لاننا نؤمن ايضا ونشاركه الراي في ان عالمية الادب تمثل من جهة اخرى احتواء هذا الادب على سلطة المفهوم التي هي شكل واساس وجوهر الدراسة الادبية المقارنة ، حيث تصبح معايير وقوانين هذا الادب العالمي ضرورية وهامة من جهة اخرى في صلب اي عمل ادبي مقارني ، وهنا يطيب لي ان اشير في هذا السياق الى ماعناه « غوته » بالادب العالمي ، فهو ذلك الادب المرتبط ارتباطا واضحا بالادب المقارن ، أو كما يقول ماثيو ارنولد ، هناك علاقة في كل مكان ، وهناك مثل موضح في كل مكان ولذلك ، فما من حدث واحد ولا أدب

واحد ، يمكن استيعابه استيعابا وافيا ، الا من خلال علاقته بالاحداث الاخرى وبالاداب الاخرى ولكننا يجب ان نؤكد في هذا الاطار ونسجل هذه الملاحظة ، وهو ان الدعوة الى العالمية في الادب من خلال تطور العلاقات الاجتماعية والتاريخية الانسانية . وفي ظلال تطورات الاداب : لايمكن ان ينتي الى ما يسمى بالاداب العالمية . لان العالمية شيء ، والدراسات الادبية المقارنة شيء اخر بالرغم من محاولات المقارنين الخاصة باغناء تراث قومي معين من خلال تماسه مع غيره ، انطلاقا من التلازم القائم بين القومي والدولي في الدراسة الادبية ، ذلك التلازم المتميز التعقيد.

هذه بعض الملاحظات المتواضعة العابرة ، التي اردنا من خلالها ، مناقشة بعض المسائل الضرورية حول وقائع المؤتمر الثاني للادب العربي المقارن والتي كان لابد من الوقوف عندها ، راجين في نفس الوقت التماس المعذرة من السادة ذوي الشأن المعرفي ، والسلطة على القضايا الادبية العامة والمقارنة . ونحن اخيرا نبارك من الاعماق هذه الخطوة الثانية المعرفية الجبارة التي اقتحمتها الرابطة العربية للادب المقارن نحو ارساء قواعد وعلم الادب العربي المقارن علما بأن امكانيات الرابطة وظروفها الخاصة لا تسمح لها بالقيام بمثل هذه الوثبة الرائدة .

اننا نتمنى للرابطة العربية للادب المقارن كل النجاح والاستمرارية من أجل خلق علم الادب العربي المقارن يقف بجدارة امام تقدم علوم الامم الاخرى المقارنية الادبية وغيرها .

صالح العياري

★ ★ ★

حول الأدب العربي وامتحان العالمية

د. حسام الخطيب
جامعة دمشق ـ سوريا

مدخل

ما اكثر الذين يتساءلون اليوم عن مكانة الادب العربي بين آداب العالم ، بل ما اكثر الذين يحاولون تفحص حقيقة اعتدادنا الأدبي ولا سيما الشعري منه الذي امتد معنا بدءا من فجر التاريخ العربي ، واعطته الفتوحات الاسلامية فرصة دفقة جديدة وتمكن عميق في وجدان الشعب العربي ، والشعوب المتصلة بتراثه وذلك بما اتاحت له من تفاعل مع اداب الشعوب الاخرى التي كان اعتناقها الاسلام مصحوبا بتقديس ديني للغة العربية (التي انزل بها القرآن) وتقدير ذوقي فني للشعر العربي .

ان هذه المسالة ، اي القيمة الحقيقية للادب العربي وما يترتب عليها من فرص بلوغ العالمية،مسالة عويصة متعددة الجوانب والمستويات ،ومفتوحة لشتى النظريات والاجتهادات . وقد جرى غالبا تفحصها من خلال مواقع غير مبنية على التحليل والتعليل والموضوعية والاعتدال **فهناك الموقع العربي التقليدي المتجدد ،** الذي كان يرفع الادب العربي (واللغة العربية) فوق آداب العالم ولغاتها جميعا ويؤكد ان الفصاحة واللسن والبيان والابداع في الشعر مواهب وملكات متصلة بالجنس العربي ويصعب تصور موازيات لها عند الامم الاخرى ، حتى أن اديبا عالما متبحرا مثل عمرو بن بحر الجاحظ تساءل عن وجود شعر لدى الامم الاخرى ، ان لم يكن بكلمات اخرى ، انكر وجود شعر مبدع لدى الاخرين ، لان الملكة الشعرية وقف على العرب .

واذا نحن تذكرنا المساجلات بين العروبيين والشعوبيين نجد ان العرب كانو يدلون اكثر ما يدلون بلغتهم وادبهم وبيانهم ... وقد صمد هذا الاعتقاد على مدى العصور ، وما زال **الجواب التلقائي الفطري في** وجدان الشعب العربي حول اي سؤال يتعلق بالفضائل الخاصة للعرب يدور حول تميز العرب بالشعر واللغة والبيان (طبعا بالاضافة الى القيم البدوية التقليدية كالكرم والشجاعة والنخوة ...)

ومقابل هذا الموقع التقليدي او القومي او الديني المتصف بالاندفاع والاعتداد والحماسة والاعتذارية (والذي لا نرجو له ابدا ان يخفف من ايمانه وتعلقه واعتداده) ، وجد في الماضي **موقع شعوبي متعصب ضد كل ما هو عربي** ومتجه مباشرة الى تهديم البنيان الادبي اللغوي العربي . وامتد هذا التيار باشكال مختلفة وكانت دوافعه حاقدة ، وليس لحجج هذا التيار ومناقشاته اية قيمة في معرض المناقشة الحالية لان دوافعه واهدافه ليست ادبية ولا فنية ، وهي مغرضة من اساسها .

ولكن تبقى له خطورته بسبب بعض امتداداته المعاصرة التي تتخذ اشكالا من اللبوس مضللة احيانا والى جانب التيار الشعوبي يمكن ان

نصنف كتابات فئة من المستشرقين انبثقت من موقع التعصب او الحقد التاريخي او حتى الجهل والقصور عن فهم الظاهرة الادبية العربية . ولكن هذا الحكم لا يجوز ان يعمم ليشمل جهود المستشرقين ولا سيما ابان عصر الاحياء ، فقد كان لهؤلاء اسهام لا ينكر في حقل تحقيق كتب التراث واصدار الطبعات الاولى في هذا العصر ، وكذلك في مجال التاليف في تاريخ الادب العربي وترجمة عيون الادب العربي الى اللغات الاوربية المختلفة . ومن المؤكد ان كثيرين من هؤلاء قدموا تفسيرات واشكالا من التذوق تختلف عما الفناه . وليس من الحق ان ينسب اليهم الدس والضغينة ، فقد كان العلماء منهم يكتبون للقارىء الاوربي وينطلقون من مفهومات الحضارة الاوربية ومناهجها . وعلى اي حال ، ومن خلال التأثير النسبي لهؤلاء ، ومن خلال تطور التحصيل الادبي في البلاد العربية ، بدات تتبلور معالم **تيار جديد في فهم الادب العربي** يحاول ان يتلمس في تجربة الادب العربي ما هو ذو طبيعة عالمية وانسانية ومتجاوزه للطابع المحلي وموفرة للمواصفات الفنية المتفق عليها ، وذلك من اجل ابراز هذا الجانب من الادب العربي وتقديمه عالميا ليسهم في بناء التراث الادبي الانساني المتكامل . وغني عن القول ان مثل هذا الموقف يتطلب قسطا كبيرا من الاعتدال والموضوعية والتفتح الذهني . ويخيل الى المرء ان مرحلة التطور العصري للفكر العربي والمجتمع العربي اصبحت تساعد على طرح مثل هذه المسائل بموضوعية بعيدة عن المغالاة والمباهاة الانفعالية من جهة ، ومستندة الى رؤية غير وحيدة الجانب من جهة اخرى .

ونحن نعرف كم هو متشعب ومعقد ومتشابك مثل هذا الموضوع . ولذلك نؤكد منذ البدء ان ما تحاوله هذه المقالة هو فتح باب التساؤلات والمناقشات والمقترحات بشأن تشكيل مشروع رؤية متكاملة ومتوازية لفهم طبيعة الامكانات العالمية التي يحملها ادبنا العربي ولبلورة طريقة اكثر جدوى في مجال تقديمه الى العالم ، واخراجه من باب **ادب الغرائب** exotism **الى باب الادب الحي الفعال في الساحة العالمية .**

ونظرا لان هذه المسألة شديدة الاتصال بمسائل خلافية وشائكة مثل قضية التراث وقضية الاستشراق ، وقضية القديم والجديد ، فان المرء لا يجد حرجا في مناشدة كل من يود الاسهام في المناقشة اولا بالابتعاد عن الدخول عمقا في هذه المسائل التي لا تلوح في الافق فرصة التواصل الى حلول اجماعية لها في الوطن العربي (نظرا لارتباطها بالدين والايديولوجيا والسياسة وغيرها ..) وثانيا بمحاولة التركيز على المنطقة المشتركة من الافكار والمفهومات المتعلقة بعالمية الادب العربي ، وذلك حتى لا تتشعب المناقشات وتضيع علينا فرصة بلورة موقف عربي مشترك يسمح لنا بأن نكون مبادرين في طرح اي شيء ايجابي ، بدلا من ان نكون ــ كما هي العادة في الادب والسياسة والفكر ــ نادبين او ناعبين او رافضين او مقرظين ــ فيما تسير عجلة التطور في طريقها التاريخي المرســوم .

حول العالمية في الأدب

في كتاب مختصر ــ على غير العادة ــ سماه مؤلفه الدكتور محمــد غنيمي هلال اسما غير مختصر هو :

« دور الادب المقارن في توجيه دراسات الادب العربي المعاصر » يفرد المؤلف فصلا خاصا لما سماه :

« عالمية الادب واصول التجديد وعوامله »

ويقدم تعريفا مقترحا لعالمية الادب على النحو التالي :

« وعالمية الادب يراد بها هنا خروج الادب من نطاق اللغة التي كتب بها الى ادب لغة او آداب لغات اخرى ، اما للافادة منها . وورود مناهلها، واما لامدادها بما به تغنى وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها »(١) .

وواضح ان هذا التعريف مقارني احترافي ، ولكنه يعاني من غموض شديد ، فكيف يخرج ادب امة من حدودها لكي يفيد من ادب امة اخرى يرد مناهلها ؟

على اي حال اوردت هذا التعريف لاشير الى ان المقصود بعالمية الادب هنا ليس العالمية المقارنية في تصورات كتاب مثل محمد غنيمي هلال او فان تييغم او فرانسوا اغويار ، الذين كانوا مشغولين بقضية التأثر والتأثير في الادب ، وليس ايضا مفهوم الادب العالمي Wilt literatur الذي تصوره غوته العظيم بديلا انسانيا للاداب القومية والمحلية . ولكن المقصود هو : « ارتقاء أدب ما ، كليا أو جزئيا ، الى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته او منطقته ، والاقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته ، بحيث يصبح عاملا فاعلا في تشكيل المناخ الادبي العالمي لمرحلة من المراحل ، او على مدى العصور » .

واعلن مسؤوليتي الكاملة عن هذا التعريف ، واقدم بين يديه الايضاحات التالية :

١ ــ على مدى عصور التاريخ كان هناك اعتراف بوجود اداب معينة ذات تأثير كالادب اليوناني والهندي ، واعمال معينة ذات تأثير مثل الكوميديا الالهية لدانتي ، واعمال شكسبير و (الف ليلة وليلة) واشعار عمر الخيام ، وذلك بصرف النظر عن قوة التأثير العامة للادب الذي تنتمي اليه ، وهذا هو المقصود بقولنا (كليا او جزئيا) في التعريف .

٢ ــ اسهمت هذه الاعمال ، التي تجاوزت حدود اللغة او القومية ، في بناء مناخ ادبي عالمي مشترك ، كانت في الماضي تنضوي تحته مناطق واسعة من العالم وفقا للتوزع الحضاري اللغوي ، كالمنطقة الاوربية والمنطقة العربية والمنطقة الاسيوية وهكذا .

٣ ــ على ان خريطة المناخ الادبي العالمي لم تكتمل الا في العصر الحديث اذ بدا كما لو ان هناك زيا عالميا خاصا Specific mode منتشرا في مختلف مناطق العالم متعايشا مع الازياء المحلية ومصحوبا بمعايير ذوقية مشتركة ، وهو اشبه شيء بموجة ازياء « موضة » السيدات . بل ان مراكز تصديره واشعاعه هي نفسها المراكز العالمية الكبرى للازياء : باريس ، لندن ، واشنطن ، موسكو ، طوكيو .

٤ ـ لا يستطيع اي ادب ان ينتشر عالميا الا من خلال مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى . وهذه العواصم الخمس وملحقاتها تكاد تتحكم بمصير (الزي الادبي) تحكما كاملا . واذا كان صحيحا مثلا ان معظم موجات المذاهب الادبية كالرمزية والسريالية انبثقت انبثاقا طبيعيا من باريس فانه صحيح ايضا وبدرجة مساوية ، ان ما نالته من شهرة في العصر الحاضر بعض آداب ، او اعمال ادبية ، تنتمي الى العالم الثالث انما تم عن طريق العواصم الكبرى . ولعل اوضح مثال لذلك رواية امريكا الجنوبية في السبعينات التي اشتعلت شهرتها فجاة ، بعد ان اقتنعت باريس بها .(٢) ونحن نعرف كيف يزحف كتاب عالميون كبار وفنانون الى باريس باستمرار ربما لكي يوطدوا شهرتهم او ليتفاعلوا مع المناخ العالمي : هل نذكر سنغور أم غابرييل غارثيا ماركيز ؟ . .

٥ ـ تختلط بالعامل الفني عوامل كثيرة سياسيةوحضارية واقتصادية وشخصية واقليمية ، يكون لها تأثيرها في عملية الترشيح للعالمية ، وتلعب الجوائز العالمية الكبرى مثل نوبل للاداب وغونكور وبولتزر ولينين ولوتس وغيرها دورا كبيرا في نفخ بالون الشهرة الادبية للاعمال المرشحة للعالمية ، ويبدو جانب كبير من هذه العملية مصنوعا مدبرا . وان كانت التجربة اثبتت ان ما ينفع الناس يبقى واما الزبد فيذهب جفاء .

ومع الاسف ، لا يسمح المجال الحالي بالتوسع في الجوانب المختلفة لظاهرة (العالمية) المعاصرة . . ولكن يجب ان يضع المرء في ذهنه ان العملية ليست آلية ، اي ان العمل المحلي لا يبلغ مرتبة العالمية . بمجرد توفر صفات ابداعية فيه ، وانه يحتاج لان يدخل في سلسلة من الاقنية النوعية حتى يتبوأ المكانة التي تؤهله لها امكاناته الذاتية .

وقد آن الاوان لان نسأل السؤال الذي لابد منه : ما هي عوامل العالمية ؟ او ما هي الشروط الخاصة التي تؤهل عملا ما لان يكون عالميا .

آ ـ الموقف الانساني هو الاساس :

في وهمي ان الاساس الاول هو المقياس الموقفي او المضموني او الفكري اي ماذا يقدمه الديون الشعري او الرواية او الكتاب النقدي من فهم لقضية الانسان سواء في اطار مجتمعه الخاص ام في اطار الكون والمصير . ومهما تحدثنا عن الخواص الجمالية والتالق الفني والاتقان وما اشبه ذلك يبقى صحيحا ان المعيار الاساسي للعمل الجيد هو اضاءة جوانب من موقف الانسان في غمرة الصراع الاجتماعي او الفردي او القومي او الايديولوجي أو المعرفي ضمن اطار التطلع المتحرق لتوسيع معرفة الذات والاخرين وترقية المقدرة على السيطرة على الاشياء والكون ... وهذا المقياس متوفر موضوعيا في جميع الاعمال التي استطاعت ان تصل الى المرتبة العالمية . اي انه لايوجد اي عمل ذي شهرة عالمية الا ويحمل في ثناياه تفسيرا للكون او الوجود او المصير او المجتمع او العالم الداخلي للانسان. وهذا القول ينطبق على سلسلةالروائع الانسانية World Clossics ابتداء من (اوديب) ومسرح شكسبير ومرورا ب (الكوميديا الالهية) و (رسالة الغفران) و (قصيدة الى الرياح الغربية) لشلي ، واشعار ناظم حكمت ، وبابلونيرودا واراغون ، وروايات جيمس جويس وتولستوي وايرنست همنغواي ودوستويفسكي وشولوخوف ومكسيم غوركي .

ب ـ اللون المحلي ونكهته الخاصة :

على أن الانسان يجب الا يبالغ كثيرا في هذا التحديد ، وان ينظر الى الامر نظرة شديدة المرونة ، والا يظن ان تجريد القضية الانسانية والبعد عن التجربة المحلية يمكن أن يكون مؤهلا عالميا كما يخيل الى الكثيرين . وينبغي ان نقرر هنا ان هناك اعمالا ادبية خالدة لا يرجع سبب خلودها الى طبيعة الموقف الذي تقترحه من قضية الانسان ، ولكن الى ما تتمتع به من نكهة محلية وشخصية قومية او اقليمية خاصة ، ومقدرة على التعبير عن روح منطقة معطاة من العالم في مرحلة تاريخية معينة . فمثلا يرجع جانب من سحر الروائع الروسية في القرن التاسع عشر الى انها

كانت تنبض بالروح الروسية المحلية ... وحافظت على نكهتها الخاصة وبدا كما لو انها تعالج هذا الموضوع اكثر من غيره . وينطبق هذا الكلام على دوستويفسكي وتولستوي وغوغول . وفي المرحلة الحالية يمكن ان ينطبق هذا التحديد على اعمال غابرييل غارثيا ماركيز التي احتفظت دائما بنكهة التوابل المحلية لتجربة الانسان في مجتمع امريكا الجنوبية .

حـ ــ عامل التفرد والغرابة :

وبالطبع هناك عامل التفرد Uniqueness او الغرائبية Exotism او الاغراق في صفة خاصة بعينها . فاحيانا يحظى عمل ما بشهرة خاصة بسبب ما فيه من لون خاص جدا ومميز جدا قد يختلف اختلافا كبيرا عن روح المنطقة الاجنبية التي يشتهر فيها او عن المناخ الادبي السائد عالميا . ولكن هذا العامل وحده لا يكفي بالطبع واذا قرن بعوامل اخرى مساعدة فانه يحظى بفعالية كبرى . وبما ان الشهرة حتى الآن كانت تأتينا عن طريق العواصم الاوربية فانه لا ضير من التاكيد ان عنصر (العجب او الغرابة) ما زال فعالا في الذهن الاوربي . وما زال القراء الاوربيون يبحثون في ادب الشرق مثلا عن تجارب (الف ليلة وليلة) و (عمر الخيام) أو عن كتب الجنس العربية والشرقية القديمة ، بل هم مصرون على ان تبقى صورتنا صورة (الف ليلة وليلة) التي يقرؤونها منذ صغرهم ، ولا يستريحون اذا تغيرت الصورة .

د ــ توازن بين الخاص والعام :

ولكن يبقى السؤال قائما بشأن امكان نجاح العمل الجيد في التوفيق بين القطبين اللذين يتنازعان كل انتاج فني وهما المحلية والانسانية ، اي كيف يستطيع عمل ما ان يكون مخلصا لمناخه الخاص ولشرطيه الزماني والمكاني وان يكون قادرا في الوقت نفسه على التجاوب مع التطلعات الانسانية الكبرى المتجاوزة للشروط الزمانية المكانية (الزمكانية على طريقة كمال ابو ديب) المتغيرة ؟

يبدو ان المطلوب هو عملية توازن دقيقة جدا بين الخاص والعام ، ما يخص مجتمعا معينا في فترة معطاة وما يخص الانسانية بالمعنى المطلق ، وكذلك بين المتحول والثابت ، اي بين ما هو طارىء وزمني من جهة وبين ما هو جوهري ومتكرر على المدى فيما يتعلق بالحقيقة الانسانية . وحين ينجح الكاتب في تحقيق هذا التوازن الكيميائي الدقيق الذي يصل احيانا الى درجة الاعجاز فانه يكون قد حقق الشرط الاساسي للتجاوب مع محيطه الخاص ومع المحيط الانساني العام ، اي لتحقيق ما يسمى بخلود العمل الادبي ومن ثم عالميته ... وهكذا فان الاشعار والروايات الخالدة في العالم ــ أي مايسمى عادة بالروائع العالمية ــ تتمتع بالقدرة على استثارة القراء المحليين كما تستجيب لاعقد الدوافع الكامنة في اعماق الناس في مختلف اصقاع العالم ، بحيث يرى فيها الانسان نفسه وتجربته من خلال التلوينات الاقليمية او الفكرية المختلفة التي قد تخدم في الكشف عن المخبوء ، مثلما تكشف مادة طبية كالباريوم عن تضاريس المعدة عند التصوير .

هـ ــ الابداع الفني هو الشرط اللازب :

حتى الآن جرى الحديث عن العامل الموقفي في خلود الادب ، اي عن جوهر التجربة التي يقدمها العمل الادبي ، ويستطيع المرء ان يزعم ان هذا الجوهر هو الذي يضمن العظمة والخلود للعمل الادبي ، اذا توفر معه الشرط الآخر الذي لا بد منه وهو شرط الاتقان الفني . وعلى نحو ما ذكره ت. س. اليوت .

« ان عظمة الادب لا يمكن ان تحدد بالمعايير الادبية وحدها ، مع اننا يجب ان نتذكر ان المعايير الادبية هي وحدها التي تستطيع ان تقرر ما هو ادب وما هو غير ادب » .

ومعنى ذلك اننا مهما تحدثنا عن اهمية الموقف في الادب فان ذلك يبقى مشروطا دائما بشرط الاتقان او الابداع الفني . وهكذا يكون في كل

عمل فني عاملان يقرران مصيره هما الموقف والابداع . وليس من الطبيعي الفصل بين هذين العاملين ؛ فهما يبدوان في الروائع مثل سبيكة ذهبية مشعة ذات مكون واحد لا مكونين ، فهي مزج كيماوي بلغ اتقانه درجة ان تصبح العناصر الداخلة فيه كلا واحدا منصهرا . ويحسن ان نلاحظ هنا انه كلما ارتقى العمل الفني اصبح الفصل بين عناصره غير ممكن ، وينطبق ذلك بوجه خاص على قضية الشكل والمضمون . ولكن هذا الفصل يبدو اسهل بالنسبة للاعمال الاقل شانا . واذا ، لا بد من توافر شرط **الاتقان الفني** لأي عمل يرشح نفسه للعالمية ، وهذه الحدود المعينة من الاتقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها ، بمعنى ان الاتقان يمكن ان يتحصل من خلال مراعاة المعايير الفنية سواء من حيث التصميم العام للعمل ام من حيث خصوبة الخيال ام من حيث دقة التعبير وجماله وطاقته الايحائية او الموسيقية ... ولكن شهدنا في الايام الاخيرة اعمالا تلجا الى مخالفة كل المواصفات المتعارف عليها : ومع ذلك توصف بانها مبدعة وفنية وتحظى بالاعتراف العام لجمهور القراء العالمي

ويبدو ان هذه الاعمال تلجا الى طريقة الصدمة الكهربائية وتعتمد الادهاش بديلا لكل معيار موضوع ، كرواية (يوليسيز) لجمس جويس وتمثيلية (في انتظار غودو) لصامويل بكيت . ذلك انه لا يوجد تحديد نهائي في عالم الخلق الادبي والفني ، (فبأي شيء بلغت الافهام فذلك هو البيان في ذلك المجال) كما قال الجاحظ قبل ثلاثة عشر قرنا . ان قضية الجمال الفني والاتقان كانت دائما محيرة ووضعت علماء الجمال والنقاد والمنظرين الادبيين امام تحد شموس ، ولكنها في العصر الحاضر وبعد تفشي موجة الحداثة اصبحت مستحيلة المنال تقريبا . والمبدا العام لسحر التاثير هنا يتالف من مزيج غريب من التوتر والادهاش والاثارة ، والخروج على المالوف ، والتلاعب بمستويات الوعي ، وتحطيم الجملة ، والاستعمال الخاص جدا والتعسفي للكلمة وغير ذلك .

ويجب الا ننسى هنا اننا نتحدث عن شرط الاتقان الفني في مسألة (العالمية) ؛ وهذا بالطبع يزيد الطين بلة لان التحديد الفني هنا لا ينحصر

بذوق منطقة معينة من العالم وتقاليدها المتراكمة ، بل هو اشبه بحقل مفتوح لمختلف الوان التجارب الابداعية . وحسب المرء ان يؤكد بهذا الصدد ضرورة توافر شرط الاتقان الفني بوصفه شرطا لازبا لا غنى عنه في عملية الترشيح للعالمية .

مقاييس اخرى ولا مقاييس :

على انه لا ينبغي الاعتقاد اطلاقا بأن كل عمل فني جيد يحمل خواص الموقف الانساني يستطيع بالضرورة ان يرقى الى دائرة العالمية ، ان المسألة ليست مفتوحة هكذا ، ولا هي تتحصل بشكل آلي . وما اكثر ما في السجن من مظلومين كما يقولون . ان مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليست الاعمال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة افضل ما انتجه الجنس البشري من ابداع . والى جانب المصادفة هناك مقاييس اخرى دنيوية او فوق ـ ادبية . فهناك مثلا المقياس السياسي ـ الحضاري ، اي مقياس قوة الامة التي ينتمي اليها الاديب المرشح للعالمية لا في المجال السياسي والعسكري فحسب بل ـ واهم من ذلك ـ في مجال الاشعاع الحضاري . ويؤثر هذا المقياس تأثيرا شديدا في طبيعة الفرص المتاحة لخلود العمل الفني على المستوى الانساني .

فمثلا بلوغ عمل فرنسي او اميركي او روسي مستوى العالمية اسهل بكثير من بلوغ عمل عربي او تركي او كوري(٣) ... ان هناك مسائل كثيرة تتدخل في فرص العالمية ... ويبقى صحيحا ما ذكرناه سابقا من ان العواصم الكوزموبوليتانية الكبرى تفرض اذواقها واختياراتها على العالم وتخلق نوعا من المناخ العالمي للثقافة لا تقتصر مكوناته على النواحي الادبية والفنية انما تختلط فيه مسائل حضارية وسياسية ومصالح متباينة . ولعل اكبر مثال على ذلك ما يثيره الغرب عادة من ضجيج ودوي حول الكتاب السوفيات المنشقين مثل باسترناك ونابوكوف وسولجنستين ، وما تقدمه المجموعة الاشتراكية من دعم اعلامي للادباء الثوريين والمنافحين ضد الاستعمار .

ثم ان هناك وسائل اتصال ثقافي(٤) محددة تشكل الاقنية الطبيعية لبلوغ العالمية ؛ ويا ويح الامة التي لا تملك هذه الوسائل . ولكن ، مرة اخرى ، يحسن الاطمئنان الى ان كثيرا من الاعمال التي أثيرت حولها ضجة مصطنعة لم تصمد لامتحان الخلود العالمي وسرعان ما طرحت في اقبية النسيان ، كما ان الساحة العالمية شهدت حالات كثيرة اعطيت فيها فرصة جديدة لاعمال تعرضت لغمط حقها في الماضي ... ويبقى المجال دائما مفتوحا لتغيرات الأذواق والظروف ولشطارة الشاطرين .

لماذا الأدب العربي ؟

لعل القارىء يلاحظ انه جرى حتى الآن استخدام مصطلح « الادب العربي » في كل من العنوان والمدخل . وهذا الامر قصدي تماما . ومن المأمول ان يؤدي توضيحه الى تبصير القارىء بحدود المسألة التي ستتم معالجتها هنا . وتبدأ المسألة من الادب العربي ، اي لا تتناول التراث او الثقافة على وجه الاجمال بل تقتصر على الادب . وهذا لا يعني ان كثيرا من الاحكام والاستنتاجات التي سترد غير قابلة للتطبيق على مجالات التراث والثقافة والفن . ولكنه يعني ان المعالجة ستكون نوعية ، اي متصلة بالادب العربي . وعلى الرغم من ان الجانب الاكبر من المعالجة سوف ينصب على قضية الادب العربي الحديث فقد ابتعد العنوان عن التحديد لأن الكلام سيتناول الادب العربي بمجمله ؛ وستكون لنا وقفة قصيرة عند الادب العربي القديم ، وكذلك نأمل ان تكون تجربة الادب العربي القديم ماثلة في الذهن لدى معالجة تجربة ادبنا الحديث .

ومن الواضح ان هناك مسوغات ادبية وانسانية لطرح هذا الموضوع. ويخشى المرء ان يدخل في باب (السفسطة) بمعناها الشائع إن هو وقف طويلا عند هذه المسوغات ، وما يمكن ان يذكر هنا ان مرحلة النمو العربي الحالية تحتم علينا أن يكون نموا متكاملا على مختلف المستويات من جهة . وأن يكون هذا النمو — من جهة أخرى — شديد الارتباط بالمناخ العالمي

المعاصر . وتشكل التجربة الادبية حيزا مهما جدا في ساحة الصراع الدائرة في كل مكان من اجل تثبيت الهوية الخاصة اولا ومن اجل الانطلاق نحو الاسهام العالمي ثانيا ، وبالطبع ، فمن يتصدى لموضوع كموضوع عالمية الادب العربي لا بد ان يكون منطلقا في الاعماق من إيمان بجدوى البحث في هذا الموضوع وامكان التوصل الى حقائق متبلورة فيه . على اننا سنحاول الا نسمح لهذا الايمان المبدئي بالتأثير في طبيعة النتائج والاستنتاجات التي يمكن ان توصل اليها آلية (ميكانيزم) المناقشة .

ويبدو ضروريا التأكيد منذ البدء ان موضوع عالمية الادب العربي ليس موضوعا فنيا خالصا وليس موضوعا تقنيا يتفرع عن الميدان التقني الاعم الذي هو (الاتصال الثقافي Cultural communication) وأن كانت له صلة كبرى بهذين الجانبين . إنه في الاصل موضوع قومي – حضاري ان صح التعبير ، فهو يتصل بموقفنا من انفسنا وموقفنا من العالم ، وبتطلعنا الى اثبات وجودنا في المستوى الحضاري المعاصر . ويمثل الادب بالطبع قناة مهمة من تلك الاقنية التي تلجأ اليها الامم لاثبات وجودها الحضاري وتقديم إسهامها في الصرح العالمي المشترك . وقد ظل الادب عبر العصور قناة فعالة ومؤثرة ؛ ويبدو انه سيظل كذلك في المدى المنظور ، على الرغم من المنافسة العلمية والصناعية التي سحبت منه اولوية التأثير حتى الآن وشكلت تهديداً مستمرا لفعالية دوره . ويبدو ان كثيرا من البلدان النامية سوف تواصل الاعتماد على القناة الادبية من اجل احراز التأثير العالمي او الاحتفاظ به ، ما دامت القنوات الاخرى (العلمية والفكرية والصناعية) مرتبطة بشروط نمو اجتماعي حيوي شامل . وتبدو الامة العربية أوفر حظا من امم اخرى كثيرة في مجال الاختيار الادبي ، لان عناصر هذا الاختيار اكثر توافرا في تراثها . وتجربتها وربما في وجدان شعبها ... على ان يفهم هذا الحكم من حيث هو تقدير واقع (حكم وجود) وليس دعوة الى التركيز على اختيار معين من موقع قصدي (حكم وجوب) ، اي انه ليس دعوة الى تغليب الاختيار الادبي على سواه .

« الأدب العربي والعلم العربي »

ولعله مما يزيد من اهمية هذا الموضوع في المرحلة الحالية من التخاطب العربي مع العالم ان التراث العلمي العربي بدأ من جديد يستعيد مكانته العالمية ، واخذت معاهد التراث العلمي العربي ومؤسساته ومؤتمراته تشغل حيزا معقولا من اهتمام المختصين في الوطن العربي والعالمي . ومن المنتظر ان يحظى هذا الموضوع باهتمام مطرد وان تكون له امتدادات ايجابية وخيرة عربيا وانسانيا . الا ان قضية التراث العلمي العربي ـ بالمقارنة مع قضية التراث الادبي العربي ـ وكذلك والى حد بعيد قضية الادب العربي الحديث بالمقارنة مع قضية العلم العربي الحديث (ان صحت التسمية) ـ تبدو محدودة السقف والمدى ، بمعنى انه مهما امتد الاعجاب المحلي والعالمي بالتراث العربي وتأثيره في المسيرة الطويلة للعلم الانساني فانه يبقى في حدود الاعجاب بتراث عظيم وماض مجيد واستلهامه واستقاء العبر ، لا الدروس منه ، ولكن يصعب ان نتوقع نظيراً له في اسهام عرب هذا العصر في قضية الابتكار العلمي الحديث ، وذلك اننا ـ فيما تشير الدلائل الواضحة ـ سنبقى الى مدة طويلة ، شأننا شأن معظم البلدان النامية في العالم ، اقرب الى موقع المقتبس والناقل والمقلد منا الى موقع المبتدع والمؤثر في مسيرة العلم الحديث ، بل سنكون محظوظين جدا لو افدنا من فرصة النقل والاقتباس ووظفناها من اجل مرحلة مقبلة من الانطلاق ، كما فعلت بعض الشعوب في عالمنا المعاصر .

اما في المجال الادبي فتبدو الصورة معكوسة ، ذلك ان التأثير الفعلي لادبنا العربي في تاريخ التجربة الادبية الانسانية ظل اسير اعتبارات مختلفة ، ولم يتح له ان يتوهج الا في مناسبات تاريخية معينة من مثل

فترة التأثيرات العربية الاسلامية في ادب عصر النهضة الاوربية (ولا سيما التأثير في (الكوميديا الالهية) لدانتي وفي نشأة الشعر الغنائي الاوربي - البروفنسالي او التروبادور) ، وفي نطاق رقعة جغرافية محددة هي الجنوب الاوربي من جانب والعالم الاسلامي المحيط بالوطن العربي من جانب آخر . ولو وازنا بين القيمة العالمية لادبنا العربي القديم والفرصة العالمية التي اتيحت له في الماضي لوجدنا انه لم يستنفد كل خواصه وانه بشيء من الجهد والرؤية المستنيرة ، يمكن ان يجد ابوابا جديدة لاختراق السور العالمي . كما ان غنى التجربة الادبية العربية المعاصرة ، وانفتاحها على مختلف الاداب العالمية ، وقوة دافعها الانساني والاجتماعي وجراتها في التجربة الفنية ، كل هذه العوامل ترشحها - ولو نظريا او بالقوة - لان تحتل مكانة عالمية ، اذا تكاملت مسيرتها وتوافرت لها الاسباب التقنية الناجحة ووسائل الاتصال الثقافي اللازمة لبلوغ الساحة العالمية .

وفي سجل التجربة الأدبية العالمية المعاصرة امثلة لامكان بلوغ المستوى العالمي من قبل مناطق بعيدة عن مركزية بلدان العالم المتقدم مثل أدب اميركا الجنوبية وبعض الاداب الافريقية .

وبالطبع لا يعني هذا الكلام ان ننصرف عن الاهتمام بالتراث العلمي او بالعلم العربي لمصلحة الاهتمام بالتراث او بالادب العربي ، وانما يعني ان نستمر في مضاعفة اهتمامنا بالقاء الاضواء على ماضينا العلمي المجيد ، وأن نعمل - في الوقت نفسه - على تقديم ادبنا محليا وعالميا من خلال منظور متطور يتيح لنا فرصة ابراز خصوصيته الانسانية وكذلك ابداعه الفني المتجاوب مع ما يمكن ان يكون ذوقا عالميا او تجليا متجاوزا لحدود المكان (المحلية) او لحدود الزمان (المرحلة التاريخية) ، وذلك رغبة في الوصول الى فرصة التأثير الحي .

ادبنا القديم غني ولكنه غير مخدوم

نحن الذين نعتز بادبنا العربي القديم ونتغنى به ونجله . ماذا نعمل في سبيل تعريف عصرنا به محليا وعالميا ؟

ولنسأل اولا من الناحية المحلية: ماذا يعرف القارىء العربي المتوسط **من** الادب القديم (لا **عن** الادب القديم) ؟ هل يعيش الادب القديم في وجدانه ؟ هل تعني له اليوم اسماء مثل الجاحظ والتوحيدي والنابغة وبشار وابي تمام والمتنبي والمعري شيئا محددا او متعة جمالية او مفتاحا لفهم الحياة الانسانية ؟

انهم مجرد ادباء (درسناهم في المدرسة ونجحنا في المقررات المختصة بهم) والسلام ؟. هل تعرف ناشئتنا اي اسم عربي قديم غير مذكور في المناهج المدرسية ؟

وهل تعرف عن اية اسم اكثر — ولو بقليل — مما هو موجود في المناهج ؟

مثلا . اذكر ان ابا العلاء المعري كان مقررا في المناهج القديمة . ولكن ما هي « رسالة الغفران » هذه ؟ هنا يندر ان نسمع جوابا شافيا . روح العصر) فماذا حدث ؟

احيانا اسال عنه متخرجي الجامعات او بعضهم من طلبة الاداب . فلا يعرفون عنه او منه شيئا . عفوا . ربما عرف بعضهم انه شاعر اعمى ، وربما فطن القليل منهم الى انه مؤلف « رسالة الغفران » . ولكن ما هي « رسالة الغفران » هذه ؟ هنا يندر ان نسمع جوابا شافيا.

واذا قال قائل : ان حركة احياء التراث ناشطة في معظم البلاد العربية ، وهذه دور النشر الرسمية وشبه الرسمية تقدم زادا وفيرا

من الكتب التراثية التي تكتشف مجددا او التي يعاد طبعها وتحقيقها ، وهذه دور النشر الخاصة تشهد ان كتب التراث تتصدر المكان الاول في قائمة المبيعات فماذا يكون الجواب ؟

نعم ، هو صحيح . وانها لحركة احياء مباركة يرجو لها كل انسان ان تنمو وتزدهر . ولكن ما صح لدينا ان التوسع في نشر كتب التراث لا يصاحبه بنسبة معقولة تعمق وعي التراث في وجدان عامة القراء ، بل ربما ايضا في وجدان خاصتهم .

ومن الحكمة ان نعترف ان جانبا كبيرا من اقبال جمهرة القراء على اقتناء كتب التراث مدين اما للعادة المتوارثة واما للمباهاة الاجتماعية واما لان هذه الكتب غير معرضة للتنازع من حيث قيمتها ، في حين ان الكتب الحديثة تظل موضع خلاف وتنازع . فمثلا حين يؤسس الانسان مكتبة عامة او خاصة يفكر اولا بشراء (الاغاني) و (العقد الفريد) و (البخلاء) و (البيان والتبيين) و (خزانة الادب) و (الذخيرة) و (المعلقات السبع او العشر) ودواوين الشعراء الكبار كالاخطل وجرير والفرزدق وابي تمام والبحتري والمتنبي والمعري وشوقي وغيرهم .

ولكن ليس من الضروري الافتراض بأن هذه المؤلفات التي تبدو جليلة فوق رفوف المكتبات تدخل في تجربة القراءة . وتشير الدلائل العامة الى انها غالبا ما تستخدم للزينة كما تستخدم اية تحفة اثرية وقليلون هم الذين يكلفون انفسهم مشقة شق اوراقها الملتصقة كما تدل التجربة . وجدير بالذكر ان هذه العادة التزيينية لها شبيه في مناطق اخرى من العالم . ففي الغرب مثلا ، تفتق العقل التجاري عن حيلة طريفة لاستغلال موقف التعلق الطبيعي لدى الانسان بالتراث ، واخذ الصانعون يصنعون علبا من الورق المقوى فارغة ، تتخذ شكل المجلد الكبير . او حاوية المجلدات ، وتحمل على غلافها عناوين تراثية انيقة مذهبة مثل :

« الاعمال الكاملة لوليام شكسبير »

The Complete Works of William Shakespeare

وتقتنى هذه العلب الجميلة لتوضع على الرفوف وتزين بها غرف الجلوس ؛ ويكون المستفيد الاول منها ربات البيوت ، اذا انها تصمم من الداخل لتحتوي أي شيء ما عدا المسمى الذي يدل عليه العنوان، وهكذا تحشى بالقصاصات الورقية وعلب البهارات الصغيرة وادوات الخياطة . مما لا صلة له بقصيدة شكسبير المشهورة :

« ان تكون او لا تكون ، تلك هي المسألة »

وبالطبع يعترف المرء ان قضية التراث معقدة ومتعددة الجوانب ولا يصح النظر اليها من خلال عين واحدة . وفيما يتعلق بالحالة التزيينية مثلا يجب الا ينسى المرء ان هناك قلة قليلة ــ ربما ــ من الباحثين الصابرين ما زالت تعكف على كتب التراث وتتعامل معها بجدية ورهبة ودقة .

وهذا الذي نقوله انما ينطبق على وضع القارىء العادي ، والمسألة بعد تحتاج الى استقصاء علمي ومسح منظم . وان هذه الكلمة السريعة ابعد شيء عن تقرير واقعة او الجزم بتفسير معين ، واذا كانت تهدف الى شيء في نطاق غرض البحث الحالي ، فانها تهدف الى تأكيد حقيقتين من جملة الحقائق المتصلة بالتراث ؛ وبالادب العربي القديم على وجه الخصوص :

الاولى : ان تراثنا العربي غني وخصب ومتنوع وحي وغير منقطع الصلة بالحاضر (ويصلح لأشياء كثيرة غير الزينة) . وهو يحتاج الى (سياسة تراثية) لاحيائه ونشره فحسب ، بل لجعله جزءاً من الوجدان الحي لدى جمهرة القراء ، وبغير ذلك يصعب ان يكون التراث ذا تأثير فعال في بناء ثقافتنا العربية المعاصرة .

الثانية : ان هذه الحقيقة تعكس نفسها على الوضع العالمي لتراثنا العربي ، فمثلما هو غير مخدوم محليا نجده ايضا غير مخدوم عالميا . ومن المعروف انه ، في هذا العالم الصعب ، لا مجال لحقيقة تفرض نفسها بحكم قيمتها الذاتية ، فكل شيء يحتاج الى جهد وسعي وحسن تدبير من خلال المقاييس المتعارف عليها عالميا .

ان الذي يعرفه العالم من تراثنا الادبي العربي قليل جدا ويؤسف المرء ان يذكر هنا او يتذكر انه ، مثلما كان الامر في مطلع عصر النهضة ، ما زال المصير العالمي لتراثنا العربي بيد هواته من المستشرقين والمستعمربين . والحق انه في مطلع عصر النهضة كانت هناك اسباب تاريخية وموضوعية جعلت المستشرقين في وضع علمي افضل من ناحية احياء كتب التراث العربي وتحقيقها واعادة طبعها . ومن المعروف ان الطبعات الاولى لمعظم كتب التراث العربي ظهر معظمها اولا في اوربه بتحقيق اوربي ثم ظهر الجزء الباقي على يد تلامذة المستشرقين من العرب ، وهناك استثناءات قليلة فقط من هذا الحكم .

واذا كانت الخدمة المحلية للتراث قد تعربت الآن تماما واخذ علماؤنا وطلبتنا في الدراسات العليا يعكفون على الكتب القديمة ويحققونها وينشرون ما يمكن نشره منها فان الخدمة العالمية لتراثنا الادبي ـ ان كانت موجودة ـ ما زالت بيد الهواة والمختصين من غير العرب . ومن هؤلاء قوم يستحقون كل تقدير وثناء واعتراف بالجميل ولا سيما بعد ان اصبح التخصص في الدراسات العربية في جامعات العالم المتقدم فرعا طبيعيا من فروع التحصيل العلمي ينطبق على فروع المعرفة الاخرى من منهجية وتدقيق ومسؤولية علمية ، ليس تجاهنا كما يتخيل بعضهم ، ولكن تجاه القارىء الاجنبي والمناخ العلمي السائد في كل بلد (٥)

وبالطبع تظل لكل جماعة من هؤلاء طريقتهم في فهم التراث العربي وفي الانتقاء وفي التذوق ، ولهم اعتباراتهم الخاصة التي يراعونها واطارهم

النوعي الذي يتحركون فيه وليس من حقنا عليهم ولا من الطبيعي ان نفترض تطابق رؤيتهم مع رؤيتنا او ان نكيل لهم التهم حين يخالفوننا الراي او يقدمون اجتهادا ما . واذا امتعضنا من اي راي لهم فالافضل ان نقدم راينا بالطريقة المناسبة بدلا من ان نشغل انفسنا بمهاجمتهم (وتسفيههم) . ويا حبذا لو ننشىء قناة فعالة للتعاون معهم في مختلف بلدان العالم ، فبدونهم يصعب ان نقدم الخدمة العالمية المنشودة لتراثنا لانهم ادرى بسيكولوجية القراء في بلادهم واقدر على تقديم الصياغة الافضل والاخراج الاكثر جاذبية لما يتقرر اختياره من ادبنا وترشيحه للعالمية . ويجب ان يتم التعاون معهم من خلال سياستنا القومية الخاصة في نشر التراث ، على الا ننسى في لحظة ما ان الجوهر الانساني لاي عمل ادبي او فني يظل دائما فوق البلاغة وفوق الشكل وفوق القيم المحلية . ولعل مشروع ترجمة الاعمال الادبية العربية الى اللغات الاجنبية (بروتا) الذي تقوم به الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي هو افضل مثال لما يقصده الاقتراح الحالي من ضرورة تزاوج سياستنا الخاصة في فهم التراث مع الاذواق والامكانات والتقنيات التي يطرحها مجتمع معين في لحظة من الزمن معطاة .

وما دام الكلام يدور حول الادب العربي القديم فلا بد من التاكيد ان الغنى الهائل الذي يمتاز به هذا الادب هو مجرد (امكان) في حالة الكمون ، وان هذا الامكان يحتاج الى عملية معالجة Processing والى اعادة كتابة Re-writing والى احيالية معصرة اي مناسبة لروح العصر . ونحن نتحدث مثلا عن المتنبي بوصفه عبقريا من عباقرة الادب على ارفع مستوى انساني ، ونستشهد بابيات متفرقة له لندلل على ذلك ، ولكن لنسأل انفسنا سؤالا واحدا محددا :

كيف يمكن ان نقرا قصيدة كاملة للمتنبي ؟

ولئن لم يستوعب مرامي السؤال نردف بقولنا :

هل يستطيع دارس ادبي متخصص (لا قارىء عام ولا قارىء اجنبي) ان يتذوق قصيدة كاملة للمتنبي ؟ ولو انه صبر وصابر واستعان بشرح البرقوقي مثلا فماذا تحمل له القصيدة بوصفها عملا كليا كاملا ؟

الا يصح الشيء نفسه بالنسبة لمعظم اشعار القدامى ؟

الا ينطبق ذلك على عمل انساني عميق رائع ممتع هو « رسالة الغفران» للمعري ؟ . اكثر من مرة يخطر للمرء انه لو كانت « رسالة الغفران » ملكا لامة تعرف كيف تجلو الصدأ عن الجوهر الكريم لكانت رسالة ابي العلاء المعري الآن في مصاف اعظم الروائع العالمية .

مرة اخرى ان تراثنا الادبي عظيم بالقوة . ولكن المطلوب تحويله الى فعل مشع . وان وسائل خدمة النص الادبي وتخليده اصبحت معروفة وفيها مذاهب . وما اجمل ما يردده دائما بهذا الشأن الزميل القارني الكبير اندريه لوفيفر . وليس ممكنا ، بالطبع انكار جهود متفرقة تقول هنا وهناك (لاعادة كتابة) الادب العربي القديم في ضوء مناهج ادبية ونقدية حديثة ، ولكن الامر يحتاج الى جهود متصلة ، كما يحتاج الى رأب الصدع بين التخصص في الادب العربي القديم والتخصص في الادب الحديث . ان هذا الفصل التخصصي الذي يصل الى درجة الفصل العنصري (ابار تهايد) جنى على الطرفين كليهما ولم يؤد الى تحقيق الذريعة التي هي التعمق في الاختصاص .

ومن خلال تلك التجارب المحدودة التي تمت في مجال اعادة كتابة تراثنا الادبي القديم اصبح ممكنا ، ولو جزئيا ، لجمهورنا العربي ان يؤسس موقفا تذوقيا اصيلا ، لا تظاهريا ، من الروائع العربية القديمة . ولكن ما زلنا على بعد فراسخ عديدة من اعادة الكتابة بنفس عالي ، كما ان اغراقنا في النماذج المتفق عليها سابقا واعتمادنا على الترداد والتكرار ، وتعلقنا بالشعر الخالص ، وادارة ظهرنا للتجارب النثرية البديعة واصرارنا على ان ما يهزنا طربا ينبغي بالضرورة ان يهز غيرنا ، هذه الامور ومثيلاتها

ما زالت تعوق عملية تقديم تراثنا الادبي الى العالم ، وذلك على الرغم من تزايد الاهتمام العام بادبنا العربي ، وعلى الرغم من جهود كثيرة منظمة تقوم بها بلدان كثيرة لتعرف تراثنا الادبي . وربما كانت جهود معاهد الاستعراب السوفيتيية اكثر هذه الجهود تنظيما ورصانة واخلاصا للهدف ولكنها ـ على نبلها ـ تظل خطوة الى الامام في العملية الكبرى لاعادة الكتابة ، التي لا تعني بالطبع كتابة النص من جديد ، ولكن خدمته بنبش ما استغلق من مفاتيحه وعلاماته ورموزه وربطها دلاليا بما يسمح باغناء النص وفتح المجال امام تعدد مستويات فهمه وتذوقه .

وليست المسالة في تقدم نص او نصين على هذه الشاكلة ، ولكنها (حالة عقلية) تفيد الانتقال من موقف سكوني تجاه النص الى موقف دينامي متجدد باستمرار .

الادب العربي الحديث : امكانية عالمية مفتوحة

من الناحية النظرية الخالصة كل شيء حولنا يشير الى ان الادب العربي الحديث يجب ان يتمتع بفرص جيدة باتجاه العالمية . فالوطن العربي يقع في بؤرة الصراع المعاصر سياسيا واقتصاديا وعسكريا وحضاريا ، وهو يشكل منطقة تجتذب اهتمام المغامرين كما تجتذب اهتمام الساعين الى الصداقة ، في مختلف المستويات ، وتظل مركز انتباه اعلامي كبير . وهناك شعور ، عام محليا وخارجيا ، ان المنطقة العربية تقع في قلب العالم ، وانها ليست منزوية ولا مجهولة ولا منسية ، ولهذا الاعتقاد اساس جغرافي قوي كما ان له مستندا تاريخيا موثقا . ثم ان تجربة الحياة المعاصرة في المنطقة العربية تتصف بالصخب والحركة والمفاجاة وتتابع الاحداث وسرعة وتيرة المتغيرات .

وصحيح ان هذا الايقاع السريع للاحداث لا يحمل دائما مؤشرات سارة ، ولكن يبقى صحيحا ايضا ان غنى التجربة وتنوعها وسخونتها تشكل معينا لا ينضب تحت تصرف مغامرة الابداع الفكري والادبي . ان الاديب العربي المعاصر لا يستطيع ان يشكو مـن فقر مفكرة ايامـه بالوقائـع السياسية والقوميـة والاجتماعية والحربية والاقتصاديـة والثقافية ، مثلما لا يستطيع ان يشكو من خلو اللوحات التجميلية المرافقة لها ؛ من بدائع البحار وروائـع الجبال وامتدادات السـهول وترامـي الصحارى وتعرجات الانهار وجمالات الشروق وعذوبة الغروب وتلونات المشهد مع كل لفتة عين .

ثم انه ، من بين كل مناطق الدنيا ، تمتاز المنطقة العربية بأن كـل مشكلة وكل تطور وكل حدث فيها ، له دائما بعد عالمي قوي الحضور قوي التأثير . ومن الطبيعي ان ينعكس ذلك في وجدان تجربة الابداع الادبي سلبا او ايجابا ، وانكارا او قبولا ، تشاؤما او تفاؤلا .

يضـاف الى ذلك ان الاد بالعربي الحديث ـ بطبيعة تشكله التاريخي منذ نهضة القرن التاسع عشر ـ اتخذ دائما صيغة تطور مثلثي الشكل ، يشتعل الحوار الجدلي بين أضلاعه الثلاثة : حضور الارث التاريخي ، صيرورة الواقع الاجتماعي ، تأثيرات المناخ العالمي الادبي والثقافي . وقد صاحب ذلك تنوع خصب في بيئات تطور الادب العربي الحديث عكس بقوة ، وفي اطار وحدة الادب العربي ، تنوع التيارات التاريخية والاجتماعية والثقافية واللغوية التي دخلت في عملية تشكيلية . فكانت هناك البيئة الثقافية ذات البعد التراثي المهيمن في المناطق الداخليـة والاوسـاط المحافظة وكانت هناك البيئة ذات البعد التجريبي المشدود الى مراكز تصوير الازياء الادبية العالمية في المناطق السـاحلية وفي أوساط البرجوازية الناشئة ، وكانت هناك البيئة المغربية ذات الشخصية الخاصة المتأثرة بتجربة الكفاح الطويل الدامي في سبيل تثبيت الهوية القومية من خلال وطأة سـيطرة لغة اوربية معينة على كل نواحـي التفكير والابـداع

(الفرنسية) الى غير ذلك . ان هذا التنوع بحد ذاته يحمل تجربة الابداع الادبي تحديات وحوافز كبرى ، وهو كفيل ان يبعدها – نظريا على الاقل – عن الرقابة والتطابق والمالوفية . ويستطيع المرء ان يمضي الى ما لا نهاية له في تعداد العناصر الاجتماعية الحافزة للابداع والانتاج الفكري في البلاد العربية .

وهذا لا يعني ابدا ان الصفحة بيضاء ناصعة بل هناك منغصات ومثبطات كثيرة ، ولكن الرياح التاريخية ، ان صح التعبير ، تدفع المبدع دفعا في هذه المرحلة الى ان يكون شاهد عصر حافل بالوقائع والتطورات . هذا من الناحية النظرية ، اما من الناحية الميدانية فاللاحظ ان الادب العربي ما زال حتى اليوم يعاني منازمة الاختيارات الموقفية والايديولوجية والفنية واللغوية . ويمكن تجوزا القول بوجود حالة من اللا يقينية والتجريبية ذات الوعي المحدود لذاتها (٦) . ويسهم غياب دور النقد (الذي هو نتيجة لاسباب اجتماعية سياسية ثقافية) في هذه البلبلة . ومع ذلك فان التجارب القومية الكبرى مثل نكبة فلسطين والحروب العربية الاسرائيلية ، ، والحروب المحلية ، وملابسات التطور الاجتماعي ، وبالضبط الدخول المطرد لقطاعات شعبية وريفية في عجلة الحياة اليومية العربية ، وتوسع قاعدة البنية التعليمية بالاضافة الى عناصر اقتصادية وثقافية ذات طابع خاص (الصحافة الخليجية ، الاتصال الثقافي وحركة المؤتمرات والندوات الخ ...) كل هذه العوامل وعشرات من مثيلاتها اخذت تؤدي الى تنوع خصب في تجربة الانتاج الادبي والى بروزنماذجادبية مثيرة على المستوى العربي ، من شانها ان تحصل في المستقبل بعض سمات الاغواء العالمي ، وينطبق ذلك على الشعر ، كما ينطبق على القصة القصيرة والروايــة .

ومن المؤسف ان عملية النخل الداخلي ، التي بدونها يصعب ان يتم تكريس اجماعي لبعض **الاعمال الفائقة** (٧) ، تتعثر تعثرا شديدا . ويزيد دخول التيارات السياسية الداخلية وما يصاحبها من حدة في تعثرها ،

الى درجة ان الشرط السياسي وحده يتحكم اليوم بنجوم اية مرحلة ادبية ، ويمكن ان يحجب (إن لم يقل يبرز) اية عبقرية بسبب اي وضع سياسي طارىء .

وليس من الحكمة ان ينكر المرء ما ظهر في السنوات الاخيرة ، ابتداء من السبعينات ، من اهتمام عالمي بظاهرة الادب العربي الحديث ، ولا سيما في اوساط المراكز الثقافية والجامعية في الدول الكبرى (وهي ملاحظة متعمدة) .

كذلك ليس من الحكمة ان ينكر المرء ان كثيرا من الاعمال الشعرية والنثرية العربية التي ترجمت الى اللغات الحية وغير الحية لقيت قبولا طيبا نسبيا في اوساط القطاعات الثقافية المتخصصة .

ولكن من الحكمة ان يفرق المرء بين الاعمال التي تترجم وتنشر من اجل اطلاع المتخصصين ، او من اجل استكمال الصورة العالمية في دوائر المركزية الثقافية الغربية مثلا ، وبين الاعمال التي تنشر تلبية لحاجة عامة لدى جمهرة القراء . فهناك فرق مثلا بين انتشار غابرييل غارثيا ماركيز بوصفه كاتبا عالميا وبين انتشار ديوان لمحمود درويش او قصة لعبد السلام العجيلي بوصفها يمثلان تجربة محددة في منطقة معينة من العالم يتزايد الاهتمام بها لاسباب غير ادبية .

ولا شك ان المرددات الشعبية التي تتضمن شكوى مستمرة من الظلم العالمي المحيق بالادب العربي الحديث لا تخلو من صواب ، فهناك عشرات العوامل (اللا ادبية) التي تتحكم في الموقف العالمي من الادب العربي ، ومع ذلك لا يصح ابدا ان يظل اللوم كله ملقى على عاتق الاخرين . ذلك ان فرص الرخاء المالي في كثير من البلاد العربية خدمت الادب العربي الحديث في السوق العالمية الثقافية العالمية الى حد كبير ، ونحن بالطبع نشكو من التقصير ونشكو من ان ما يرصد للنشر الثقافي من مخصصات

مالية هو أقل من فتات موائد التبذير ولكن يجب الا ننسى هنا ان حالنا افضل بكثير من حال عشرات البلدان في آسية وافريقية واميركا اللاتينية.

ومن خلال مفهوم مواجهة الذات يمكن ان يجرؤ المرء على التاكيد ان الادب العربي الحديث قطع حتى الآن شوطا جيدا في مجال تعرف الذات وتعرف الجماعة ، ولكن تلك المعادلة الدقيقة اللطيفة التي تجعل من اي عمل مرشح للعالمية عملا محليا جدا وعالميا جدا في وقت واحد (توازن الثابت والمتحرك) ما زالت تشكو من عدم الاستواء في النتاج الادبي العربي الحديث ، كما ان سوية الاتقان الفني ما زالت غير مقنعة على الرغم من سلسلة الابداعات الخيرة التي تشهدها الساحة الادبية العربية باستمرار .

ومهما يكن من امر فان الفرص الخارجية والنظرية لعالمية الادب العربي الحديث ليست غير قوية ، والخواص الذاتية لهذا الادب ليست دون المستوى العالمي المتوقع (وليست أعلى منه بكثير على اي حال) ، ومن المتوقع ان يكون لادبنا العربي دور عالمي طيب في قابل من الايام . ونستطيع ان نقرب المسافة ونرفع مستوى الاسهام ان نحن بذلنا جهدا مقارنيا منظما في هذا الصدد ولم نترك للحتمية التاريخية ان تنضج على نارها الهادئة .

ويخيل الى المرء ان المصير الادبي وحده ، يخضع لهذا القانون . فعلى مستوى الصراع الشامل يمكن القول ان العوامل الكامنة والساكنة والنظرية كلها الى جانبنا . وبقي التحدي تحدي توظيفها في عمل مشترك او توظيف نصفها او نصف نصفها . وبمقدار ما نقدم من عمل جدي في هذا السبيل فاننا نقصر مدة المعاناة ونخفف من وطاة الخيبات ، ونقرب امد الخلاص الشامل .

الحواشـــي :

١) هلال ، د. محمد غنيمي : دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٢

٢) أرجو الا ينبري أحد ديماغوجيي المناقشـات للرد على هذا الكـلام برفض هذه السيطرة والدعوة للثورة عليها ، فانا غير راض عن هذا الذي يسود في السـاحة العالمية ، مثلي مثل غيري ، ولكنني اقرر هنا احكام وجود ... مع الأسف هذا هو الواقع ، وان الاقتصاديين ينادون اليوم بنظام اقتصادي عالمي جديد ، فلم لا ننادي بنظام أدبي عالمي جديد ؟

٣) ولكن يجب الا ننسى ايضا أن زحمة التنافس في البلدان المتقدمة تجعل شـق الطريق الى الشهرة على المستوى القومي عملية صعبة دونها خرط القتاد كما يقولون ، في حين أن المجال في البلدان المتخلفة مفتوح نسبيا لان ميادين الابداع غير مستقلة .

٤) ان دراسة وسائل الاتصال الثقافي في علاقتها بمسالة العالمية في الأدب تحتاج الى جهد مستقل ومنحى مختلف عن المنحى الذي اختير للبحث الحالي .

٥) يحسن أن تظل هذه النقطة واضحة في الاذهان ، وتفسيرها أن المختصين بالدراسات العربيةفي جامعات العالم المتقدم ينبثقونمن المناهج العلمية السائدةفي مجتمعاتهمويكتبون لابناء بلادهم وبلغتهم الخاصة يتحملون المسؤلية امام المختصـين في بلدهم وعـلى المستوى العالمي وحين يخطئون يلومهم ويكشف خطاهم زملاؤهم من المختصين . ويجب أن نبعد عن انفسنا الفكرة التي شاعت في البلاد العربية والتي مفادها انهم يكتبون ليشوهوا صورتنا أو يسمموا افكارنا . واذا فعلوها فانهم يسممون ابناء قومهم ومناخهم العلمي قبل اي شيء .

٦) يمكن التفريق بوضوح بين التجريدية السـاذجة والتجريديـة الواعية لذاتهـا اذ ان كلا منهما تعبير عن مرحلة تطور اجتماعي ـ فني مختلفة .

٧) اقتراح لترجمة كلمة masterpiece ، و Chef d'œvre مقابل ترجمة Classics بكلمة (الروائع) التي أصبحت مألوفة في الاستعمال العربـي الحديث .

★ ★ ★

اسطورة أورفيوس بين الآداب الغربية والشعر العربي المعاصر

د. علي الشرع

« جامعة اليرموك »

تمهيد :

الاورفية Orphism مصطلح مرتبط باورفيوس Orpheus الاسطوري ، الشاعر وعازف القيثار الذي فقد زوجته يوريدايس ونزل الى العالم السفلي لانقاذها من الموت . ومصطلح الاورفية اصبح يطلق فيما بعد على الافكار والتصورات الروحية والفنية ذات الطابع الصوفي التي اتخذت من اسطورة اورفيوس اساسا لها . وقد نسب الى الاورفية فيما بعد كل من بشر بمثل هذه الافكار او عبر عن مثل هذه النزعات فنشأ من ذلك ما يعرف بالكتاب او الشعراء او الفنانين او الفلاسفة الاورفيين . ويلاحظ ان عدداً من مشهوري شعراء العالم وفنانيه وفلاسفته قد ارتبط بهـذه الحركة .

وفي هذا البحث محاولة لكشف ملامح الاورفية كما ظهرت في كتابات عدد من الادباء والشعراء الغربيين والعرب وذلك في اطار دراسة مقارنة للتعرف على مدى تأثير الآراء الاورفية فيهم ، وعلى التحولات التي طرأت على الاسطورة في كتاباتهم ، وعلى التأثير الذي مارسه هؤلاء بعضهم على بعض ، واخيرا على الملامح الخاصة التي انفرد بها كل منهم .

ولغاية تسهيل متابعة القارىء ، وبخاصة العربي ، لقضايا هذا البحث عمدت الى تصديره بفصل تمهيدي تقدم فيه معلومات عن اسطورة اورفيوس وتاريخ ظهورها .

اورفيوس الاسطوري :

فيما يلي ترجمة شبه وافية لاخبار اورفيوس الاسطوري وهي الاخبار التي يقدمها روبرت جريفس Robert Graves في كتابه ، الاساطير اليونانية The Greeky Myths وقد اخترت الاعتماد على هذا المصدر للمعلومات الواسعة التي تقدم من خلال المنظور الاسطوري . ومما جاء في هذا المصدر الاخبار التالية :

آ ـ كان اورفيوس ابن الملك الطراقي Thracian King وابن إلهة الشعر الملحمي كاليوب Calliope ، اشهر شاعر وموسيقي على وجه البسيطة . اهداه ابولو Apollo قيثاراً وعلمته إلهات الشعر والفن ، العزف عليه . وهكذا فقد مهر اورفيوس في سحر الكائنات الحية كلها بموسيقاه . حيوانا ونباتا ، وحتى الجمادات ـ الصخور ـ كانت تتحرك من اماكنها لتتبع صوت موسيقاه . وهناك عدد من اشجار البلوط في منطقة زون Zone في طراقيا Thrace لا تزال واقفة على هيئة احدى الرقصات التي رقصتها عندما مر اورفيوس بها .

ب ـ بعد زيارة لمصر ، رافق اورفيوس البحارة المغامرين الارجونوتس Argonauts ، وقد ساعدت موسيقاه هؤلاء المغامرين في التغلب على مصاعب كثيرة ، ولدى عودته من الرحلة تزوج يوريدايس Eurydice التي يدعوها البعض اجريوب Agiope واستقر بين البرابرة السكونيين Savage cicones في طراقيا Thrace .

جـ ـ « في يوم ما التقت يوريدايس ارستيوس Aristaeus قريباً من تيمب Temp في وادي نهر بنيوس Peneius وعندما حاول ارستيوس اغتصابها هربت يوريدايس ، وفي اثناء هربها داست على أفعى مختبئة في العشب فماتت على الفور . ولدى سماع اورفيوس بالخبر اقدم بشجاعة على اختراق الموت ليعيدها . وفي طريقه الى هناك اجتاز عالم الموت ، واستطاع ان يسحر ناقلي الموتى وكلب حراسة عالم الموت سيربروس Dog Cerberus وقضاة عالم الموت الثلاثة بموسيقاه الحزينة المؤثرة . . . كما استطاع بموسيقاه ان يعطل الى حين تعذيب الخطاة ، واستدر عطف ملك عالم الموت هادس Hades مما جعله يوافق على ارجاع يوريدايس اليه . ولكن هادس Hades اشترط على أورفيوس شرطا واحدا وهو ان لا ينظر (اورفيوس) الى الخلف حتى يجتاز عالم الموت . وهكذا صعدت يوريدايس تتبع زوجها اورفيوس عبر الممرات المعتمة مهتدية بأنغام قيثاره . وعندما كان اورفيوس على وشك اجتياز عالم الموت استدار قليلا ليتأكد من ان يوريدايس لم تزل تتبعه ، وهكذا اخل بالشرط الذي اشترطه هادس فغابت يوريدايس عنه مرة اخرى والى الابد » .

د ـ عندما غزا ديونيزوس (مدينة) طراقيا Thrace اظهر اورفيوس عدم اكتراثه به . فقد كان أورفيوس مشغولا حينها بتعليم الطراقيين

اسرارا مقدسة ، وكان يدعو اتباعه الطراقيين الرجال الى تقديم الأضحية البشريـة(*) .

وكان اورفيوس يستيقظ كل صباح ليحيي الفجر من على قمة جبل بانجيوم Pangaeum وكان يدعو لعبادة هيليو Helieus (ابللو) كبير الآلهة . واغتاظ ديونيزوس من أورفيوس فحرض عليه النساء التابعات له Maenads وكان اورفيوس حينها في معبد ديوم Deium في مقدونيا . وانتظرت النساء حتى دخل ازواجهن الى المعبد حيث كان أورفيوس يمارس طقوسه ، وهجمن عليهم بالسلاح . وقتلن ازواجهن وقطعن جسد اورفيوس إربا ، ورمين راسه في نهر هبروس Hebrus . ولكن الرأس طفا على وجه النهر ولم يتوقف عن الغناء وهو متجه مع تيار النهر نحو البحر ... وانتهى اخيرا الى جزيرة لزبوس Lesbos (**) .

هـ ـ وبعيون دامعة جمعت إلهات الشعر والفن Muses اشلاء جسد اورفيوس ودفنه في ليبثرا Leibethra في سفح جبل الاولمب ، حيث كانت العنادل ، ولم تزل تغني احلى ما يكون الغناء . وحاولت النساء من اتباع ديونيزوس ، اي الميناذز Maenads ان يتطهرن من خطيئة دم اورفيوس في مياه نهر هيلكون Hekucun ولكن إله النهر غاص بعيدا في اعماق الارض وخرج مجددا تحت اسم آخر (بابيرا Baphyra) حتى يتجنب التآمر على دم أورفيوس .

(*) الاضحية البشرية مرتبطة بتضحية طفل بموسم سنوي في بعض طقوس كريت القديمة وذلك بديلا عن مينوس ابن زيوس ولقد ورث الفلاسفة الاورفيون هذه الطقوس ولكنهم استعاضوا عنها بتضحية عجل يأكلون لحمه نيئا ، انظر اصول هذه الاسطورة في Robert Graves, The Greek Myths : I , Penguin Books, Baltimore, Maryland, 1960, P. 27

(**) في صفحة ١١ من هذا البحث سيجد القارىء تفسيرا اخر لقتل اورفيوس من قبل نساء طراقيا وبخاصة لدى الشاعر الروماني اوفد .

و ـ قيـل أن أورفيوس شجب الاختـلاط الجنسـي مع الميناذز Maendads (النسـاء من اتبـاع ديونيزوس) ودعـا الـى اللـواط Homesexuilty ولذلك نقمت عليه أفروديت بالاضافة الى نساء طراقيا . لقد انقذ ديونيزوس حياة النسوة اللواتي قتلن أورفيوس وذلك بتحويلهن الى شجر بلوط ، وهكذا بقين متشبثات بالارض بجذورهن . اما الرجال الطراقيون الذين نجوا من المذبحة فقد قرروا ان يعاقبوا زوجاتهم بالوشم Tatto تحذيرا لهن من قتل الكهنة . وهذه العادة لم تزل قائمة حتى هذا الوقت .

ز ـ اما بالنسبة لرأس اورفيوس الذي استقر في جزيرة لزبوس فقد تعرض لهجوم أفعى اقبلت عليه لتبتلعه . لكن ابللو مسخ الافعى حجرا .. وأودع الراس في مغارة انتسا Antissa وهي مغارة مقدسة عند ديونيزوس . وظل الرأس يغني حتى جاء ابللو وطلب اليه ان يتوقف عن الغناء ؛ وسكت الرأس . اما قيثار اورفيوس فقد وضع في معبد ابللو . ولدى تدخل ابللو وإلهات الفن والشعر Muses رفع القيثار الى السماء ليصبح برجا من ابراج النجوم .

ح ـ « بعضهم يعطي تقريرا آخر عن موت أورفيوس . لقد قيل ان زيوس Zeus قتله بصاعقة وذلك لافشائه اسرارا إلهية ...(١) » .

اصل اسطورة اورفيوس وسبب شهرتها :

يختلف الدارسون الغربيون حول اسطورة اورفيوس رغم الحضور الكبير الذي حظيت به ، ولم تزل ، في الادب او الفن والتراث الفكري والروحي الغربي من اقدم عصوره حتى زمننا المعاصر . وبعض هؤلاء الدارسين يعتبر الاسطورة من اصل اوروبي (مقدونيـا او طراقيـا)

(١) Robent Graves, The Greek Myths : I- PP. III - 113

Thrace وذلك كما يرى الدارس Paul Friedrich في كتابه « معنى افروديت » The meaning of Aphrodite . فهـذا الدارس يعتقد ان التشابه بين اسطورة اورفيوس ــ يوريدايس والاساطير الشرقية (على سبيل المثال . ادونيس ــ عشتار) آت من ظروف التقارب بين الحضارة اليونانية من جهة والحضارة المصرية والسورية من جهة اخرى ذاك التقارب الذي كان مسؤولا عن ايجاد نظائر متشابهة في آلهة شعوب هذه المناطق واساطيرها(١) .

ومع هذا فان هناك دارسين غربيين كانوا اكثر وضوحا في الاشارة الى اصول اسطورة اورفيوس الشرقية . ومن هؤلاء الدارسين في كتابه : الاسطورة والطقوس والدين

Andrew Lang, Myth , Richual and Religion

حيث يقول :

« ربما نتفق مع جروت Grote ولوبك Lobeck في ان الافكار والنزعة الصوفية المصاحبين للطابع الاورفي قد لاقت أهمية خاصة في اليونان في زمن ابيمندس Epimenides اي ما بين ٦٢٠ ــ ٥٠٠ ق.م . بالتأكيد شهدت تلك الفترة تزايد المخاوف والاوهام العقدية والطقوس الصوفية وذلك للتخفف من سطوة الرعب الروحي . لقد كان اليونان آنذاك اكثر ارتباطا بمصر وبآسيا وكان يقارن اديانه بمعتقدات الشعوب الاخرى وطقوسها . لقد كان الزمن وكانت عقول الناس قيد الاعدادلتقبل الفلسفة . وكما كان الحال عندما كان العالم القديم غارقا تحت موجة من الاوهام والمعتقدات البربرية عندما كان على وشك تقبل المسيحية . فان تدفقا من النزعات الصوفية والمخاوف الروحية قد غلبت على عقول الناس قبل بزوغ فجر الفلسفة اليونانية . و (هكذا) يمكن الافتراض ان القصائد

(١) Paul Friedrich, The meaning of Aphrodite, University of chicage Press, 1978, P. 26, 153

الاورفية قد جمعت وصورت ، وربما حرفت ، في هذه الفترة المظلمة من تاريخ اليونان .. ولكن كم من اسطورة اورفيوس مستورد من آسيا او مصر ، وكم منها مصنوع .. وكم منها اسطوري موروث ومعروض بثوب ادبي ... انه أمر يستحيل البت فيه »(٢) .

ولعل تردد معظم الباحثين الغربيين في اعتبار اسطورة اورفيوس اسطورة غربية يمكن تفسيره بما قاله جوثري W. K. C. Guthrie في كتابه « تاريخ الفلسفة اليونانية » . فقد رأى ان الافكار الاورفية كانت تمزج بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة وذلك على عكس الكتابات الهومرية وهي الكتابات الممثلة للحضارة الغربية ـ التي كانت تمثل صراعا بين الانسان والآلهة(١) . وشيء قريب من هذا التفسير ما قاله باحث غربي آخر هو امت روبنز Ammet Robins حيث ذهب الى أن اسطورة اورفيوس ربما كانت وافدة على الفكر اليوناني وذلك لانها لا تتناسب وروح هذا التراث . فهي اسطورة تمثل فكرا مغايرا للفكر اليوناني الذي لم يعر اهتماما كبيرا لفكرة الخلود بعد الموت . ومما قاله في هذا الصدد : « لقد وجد اليونانيون في المناطق التي فتحوها ديانة لا تعير اهتماما للموت الابدي ، اذ ان محور هذه الديانات كان يمثل فكرة « الإلهة الام » ، فهي الرحم واللحد على السواء ، تستعيد الحياة التي تأخذ ... » وقد خلص روبنز Robins الى الفكرة التالية : ان أورفيوس يمثل نمطا من انماط الاساطير الشرقية التي تدور حول استعادة الحياة من عالم الموت(٢) .

والجدير بالملاحظة أن اختلاف الدارسين حول اسطورة اورفيوس وميل أغلبهم الى اعتبارها اسطورة شرقية وافدة على التراث الغربي القديم لا يعني بالضرورة أن الاسطورة كانت في منأى عن التأثير في الفكر الغربي في تجلياته الفلسفية والفنية (رسم ، نحت ، مسرح ، رواية ،

(٢) Andrew Lang, Myth, Richual and Religion, New York AMS Press- 1968 Vol. I. PP. 288 - 283

وموسيقى) . بل ان هذا التساؤل الذي يبديه الدارسون الغربيون ينبع اصلا من الاحساس بقوة اثر هذه الاسطورة في اعمق نقاط الفكر الغربي ومعتقداته على مدى قرون طويلة تمتد من فترة غير معلومة في تاريخ اليونان القديم الى احدث ألوان الحضارة الغربية المعاصرة . ومثل هذا التأثير الطاغي الذي مارسته الاورفية في مختلف عصور الحضارة الغربية والانسانية جعل كثيرا من الدارسين يتساءلون عن الاسباب التي هيأت الاورفيــة لممارسة هذا التأثير .

ومن الاجابات التي تقدم في هـذا السـياق ما قالـه جوثـري W.K.C. Guthrie فقد رأى ان ازدهار ــ الحركة الاورفية ، والاقبـال المتزايد عليها في عصورها الاولى ، كان نتيجة لرغبة في التمرد على نظـام الدولة كمؤسســة ذات قوانين ومعتقدات ومصالح . ومما قاله في هـذا الصدد : « اما في ميادين الفكر فـان الهجوم عـلى الأسس التقليديـة للمؤسســة (الرسمية) القائمة فقد جاء من ثلاث جهات : من الفلسـفة الطبيعية ، ومن حركة الفلسفة السوفسطائية ، ومن الصوفية . وبالنسبة للاخيرة ... فانه يمكن ان نلاحظ بشكل عابر وجـود المعلمين الدينيين المستقلين الذين كان من اهمهم اولئك الذين اعتمدوا على الكتابات المنسـوبة الى أورفيوس ، فعقيدة هؤلاء كانت مرتبطة بمعنى انها كانت تتبنى فكرة ان دين الانســان يرتبط بهمومه الروحية الخاصة وليس بواجبه نحو بناء الدولــة »(١) .

ويقدم الدارس امت روبنز Emmet Robins وجهة نظر أخرى في تفسير سبب اهتمام الفنانين بهذه الاسطورة باعتبارها مصدر الهام وابداع .

(١) W.K.C. Guthrie, History of Greek Philosophy, Cambridge, University Press, Vol. I. 150

(٢) Emmet Robins, «Famous Orpheus», **The Metamorphoses of A Myth** edilor : Jon Warden, University of Toronto Press, 1982, P. 9

ومما قاله في هذا الصدد : « الاسماء المستقطبة للانتباه في الاسطورة اليونانية قليلة ، والشخوص الاسطورية التي فرضت نفسها على العصور اللاحقة قليلة ايضا . وبالنسبة لنا فاسم اورفيوس مرتبط بتداعيات لا تلبث ان تتدافع بشكل عاجل وبصورة آلية . فالاسم اولا يدفعنا للتفكير بالمحب الذي اقتحم عالم الموت ليسترجع محبوبته ، وثانيا يثير فينا صورة الفني الجوال الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه العذبة ، وهو ثالثا ربما يثير في اذهاننا ، وبخاصة اذا كنا على صلة بالدراسات القديمة ، صورة القديس ، فاسم اورفيوس في الدراسات القديمة مرتبط دائما بالدين الغامض والانفتاح على معرفة اسرار الكون .... فهذه الصور الثلاث لهذه الشخصية العجيبة مسؤولة عن الحضور الطاغي لاورفيوس حيث من خلاله تتوحد الاسطورة والخرافة والموروث الشعبي »(٢) .

ولكاتب هذا البحث وجهة نظر رابعة ربما تتمم وجهات النظر السابقة وتتلخص ان طبيعة اسطورة اورفيوس الخاصة جعلتها تتبوأ مكانة اكبر من مكانة اية اسطورة اخرى . لقد جعلتها تتغلغل في كل الازمان وكل البيئات الحضارية المختلفة ، بغض النظر عما اذا كان المستفيدون منها قد حبذوا فلسفتها او عارضوها . ان اسطورة اورفيوس تجسد بنية فكرية وروحية على درجة من الاتساع والشمول بحيث كانت قادرة على توليد الايحاءات والمعاني الرمزية . وهي بهذا المعنى اشبه ما تكون بمذهب فكري او عقيدة دينية على درجة كبيرة من المرونة جعل منها قالبا فكريا وروحيا قادرا على شق طريقه في كل البيئات البشرية وفي العصور التاريخية المختلفة ... وبشكل خاص جعلها هذا الموضوع اطروحة من الاطروحات الاساسية في عقول المنشغلين بقضية وجود الانسان ومصيره. وبمعنى آخر ان موضوع هذه الاسطورة جعلها تعشش في عقول المفكرين

(١) W.K.C. Guthrie, The Greek Philosophers From Thales To Aristotle, Harper Torch books- New York, 1975, P. 83

(٢) Emmet Robins, «Famous Orpheus» **The Metamorphoses of A Myth**, P. 3

والفنانين المبدعين ... وبالتالي فقد تخلدت هذه الاسطورة من جهة واثريت من جهة أخرى . وهكذا كانت قادرة على الاستمرار والتأثير المتجدد رغم كل التطورات الحاصلة في فكر الانسان و في المعتقدات التي آمن بها ففي ظلال الاورفية تتعايش المتناقضات : يتعايش الفنان (او المفكر) المتحدي الساخط مع الفنان (او المفكر) المتصوف مع الفنان (او المفكر) القلق المتشكك .

اسطورة اورفيوس لدى فرجيل واوفد :

ولعل أقدم التقارير المستوفية لاخبار اورفيوس ما كتبه الشاعر الروماني فرجيل (٧٠ ق.م ــ ١٩ ق.م) في كتاب النحل ، القسم الرابع من عمله The Georgics ، الذي بدأ في تاليفه سنة ٣٨ او ٣٩ ق.م وانتهى منه بعد سبع سنوات من هذا التاريخ(١) . تعرض فرجيل في هذا الكتاب لاسطورة أورفيوس في معرض حديثه عن ارستيوس Aristaeus ابن حورية الماء سيرين Cyrene الذي فقد حشود نحله بسبب ما الحقه بيورديدايس(٢) ، وقد غطى حديث فرجيل عن الاسطورة اربعة وسبعين بيتا (٤٥٣ ــ ٥٢٧) . ويلاحظ أن حديث فرجيل عن الاسطورة لم يقصد منه توليد ايحاءات فنية او فكرية او فلسفية ، كما يلاحظ ايضا ، وهذا راي الدارس اندرسون W. S. Anderson ان حديث فرجيل عن الاسطورة يوحي بأنها كانت معروفة على نطاق واسع وذلك لانه وظفها للاستشهاد على كيفية خلق النحل من خلال حادثة ارستيوس. ومع هذا فان الباحث اندرسون نفسه .قد لاحظ بأن الشاعر الروماني فرجيل هو أول من طبع اسطورة اورفيوس بطابعها التراجيدي ، وذلك

(١) Virgil, The Georgics, Translated into English by Wikinson, Penguin Book, 1982, P. 15

(٢) انظر Virgil, The Gerogies, الابيات (٤٥٣ وما بعدها) ص ١٢٩ .

بأن جعل يوريدايس تفلت من اورفيوس في آخر لحظة حيث كان على وشك الخروج من عالم الموت الى عالم الحياة(٢) .

اما الشاعر الروماني الآخر ، اوفد Ovid (٤٣ ق.م — ١٧ م) الذي عاصر فرجيل فقد كان اكثر اهتماما باسطورة اورفيوس وبالايحاءات الفكرية والفلسفية التي تضمنتها . لقد قدم اوفد تقريرا واسعا جدا عن الاسطورة في كتابه التحولات The Metamorphoses غطى ثلاثمائة وواحدا وأربعين بيتاً موزعة على كتابين : الكتاب العاشر (٨٢ بيتا) ، والكتاب الحادي عشر (١٥٩ بيتا) . ويذهب بعض الدارسين الى او اوفد ، رغم تأثره بما جاء لدى فرجيل ، قدم تخريجا خاصا به عن الاسطورة، لعل ابرز ملامحه تخليه عن علاقة ارستيوس بوفاة يورديدايس، وبالتالي تعمق الحس التراجيدي في هذه الاسطورة وذلك لان السامع او القارىء اخذ يتوجه مباشرة الى تأمل عنف القدر دون ان ينصرف ذهنه الى توزيع اللوم او التوبيخ لارستيوس(١) .

ولعله من المفيد ان يقدم عرض وافٍ للاسطورة كما خرجها اوفد ، وذلك لما لهذا التخريج من أثر كبير على معظم الكتاب الاورفيين اللاحقين . بدأ اوفد الحديث عن اورفيوس في الكتاب العاشر من عمله « التحولات » The Metamorphoses بالاشارة الى « هايمن » Hymen المسؤول عن فض بكارات العذارى ، والذي جاء ، على ما يبدو ليمارس عمله لدى سماعه بقرب زفاف يوريدايس الى عريسها اورفيوس . وهنا يفاجأ هايمن Hymen بفاجعة موت يوريدايس على اثر لدغة افعى في اثناء تنزهها مع صديقاتها الحوريات على ضفاف النهر . ومن هذا المدخل بدأ اوفد الحديث عن اسطورة اورفيوس كالتالي :

عندما وقف اورفيوس على مصير عروسه يوريدايس راح في نواح مفجع طويل ، وما ان انتهت مراسيم الدفن حتى بدأ يفكر في استرجاع

---

(٢) W.S. Anderon, «The Orpheus of Virgil and Ovid «**Orpheus, A Metamorphoses of A Myth**, P. 27

عروسه ، لذلك تجرأ ونزل وادي ستايكس Styx الفاصل بين الحياة والموت ، وبعد ان اجتازه وصل الى ملك عالم الاموات وراح يعزف على قيثاره قائلا :

يا آلهة العالم الاسفل ، يا من اليكم مصيرنا

اني أروي عليكم الحقيقة كالتالي ......

ومضى في سرد حكايته قائلا انه ما جاء الى عالم الموت ليدعي البطولات ؛ لقد جاء فقط ليخلص عروسه التي فقدت حياتها وهي في سن الصبا . واضاف انه ما توسل لملك الموت الا لانه عرف ان ملك الموت كان قد جرب الحب (والاشارة هنا الى اختطاف هادس لبرسفونه)(٢) وبالتالي فانه حتما سيتعاطف معه ، ولهذا استعطفه بتأجيل موت يوريدايس حتى تستوفي سني عمرها ، واذا لم يكن ذلك ممكنا فانه – اورفيوس – يرجو أن يسمح له بالبقاء في عالم الموت قرب عروسه .

ومع اصرار اورفيوس وتأثير كلماته والحانه الموسيقية تعطلت الحركة في العالم الاسفل ، واوقف تعذيب الاشقياء ، ونوديت يوريدايس فجاءت تعرج قليلا بسبب الجرح الذي تسبب من لدغة الافعى ، واخيرا وافق ملك عالم الموت على ارجاعها الى عالم الحياة على شرط واحد وهو ان لا يلتفت اورفيوس الى الوراء ، حيث تتبعه يوريدايس ، الا بعد اجتياز حدود عالم الموت .

وهكذا صعد اورفيوس تلحقه يوريدايس بصمت . وعندما اقتربا من نهاية حدود عالم الموت امتلك اورفيوس احساس بالشك فيما اذا

(١) المصدر السابق ، ص ٣٦ – ٣٩ .

(٢) بخصوص هادس وبيرسفونة أنظر

Paul Friedrich, The Meaning of Aphrodite, The University, of Chicago Press, 1978, P. 153

تعثرت يوريدايس خلفه وبالتالي رغب في التأكد من أنها لم تزل تتبعه . لذلك التفت وراءه بلهفة وعلى الفور اختفت يوريدايس حالا . لقد ماتت للمرة الثانية و « ما كان ليوريدايس ان تلوم عشيقها اورفيوس ، وما كان لها ان تشـكو من تصرفه . انه أمر واحد فقط ، وهو انه أحبهـا . . . وبالكاد استطاع أورفيوس ان يسمع يوريدايس وهي تصرخ مبتعدة : الـوداع . . .

« معاناة يوريدايس للموت للمرة الثانية هو الذي هز وجـدان اورفيوس وجعله يتحجر هلعا مثل الرجل الذي هالته رؤية كلب الموت سربروس Cerberus .

« لقد ذهبت توسلات أورفيوس عبثا ، ولم يستطع اجتياز نهـر الموت مجددا لان قائد زورق الموت دفعه عنه بعيدا . ومضى أورفيوس حزينا لا يذوق الطعام لمدة سبعة ايام . واخيرا حملته رياح الشمال بعيدا ليمضي ثلاث سنوات لا يعاشر النساء وذلك لواحد من سببين :

« اما لانه غير راغب في الزواج واما لانـه عاهد يوريدايس علـى ان لا يتزوج غيرها . ولكن عددا من النسـوة اردن امتلاك أورفيوس ، وعددا كبيرا غضبن لانه رفض معاشرتهن . اما هو فقد اعطى حبه للاولاد الصغار فقط وحث الطراقيين (سكان منطقة طراقيا Thrace قائلا : استمتعوا بوقت الربيع وخذوا تلك الزهور الاولى « وطفق اورفيوس سـائحا في البراري وكان عندما يغني يقف على قمة جبل ويمرر أصابعه على أوتـار قيثارة فتجيء كل المخلوقات والموجودات متدافعة ... وتجيء اشـجار البلوط والصنوبر ذات اللون الفضي اللامع .... وتترك زهرة اللوتس عاشقة البرك والمياه مكانها وتجيء اليه مسحورة بموسيقاه ... »(١) .

(١) لمزيـد من اخبار أورفيـوس انظر :

Ovid, The Metamorphoses of Ovid, An English Version by A.E. Watts, North Point Press, San Francisco, 1980, Book Ten PP. 27 - 239

وعاد اوفد مرة اخرى ليعالج في الكتاب الحادي عشر من عملـه « التحولات » The Metamorphoses موضوع موت « اورفيوس » على يد نساء طراقيا ، فبدا حديثه في هذا الكتاب من حيث انتهى في الكتاب العاشر ، حيث اشار الى واحد من مهرجانات اورفيوس الغنائيـة التي كانت تحتشد فيها كل المخلوقات والموجودات مسحورة بموسيقى قيثاره. ومن هنا بدا يصور اوفد نهاية اورفيوس على يد نساء طراقيا . ففي اثناء واحد من هذه المهرجانات شاهدت واحدة من نساء طراقيا اللواتي كـن يغسلن الصوف قريبا من المهرجان ، اورفيوس فصاحت قائلة : انظرن هناك ، ذاك هو اورفيوس محتقر النساء . وفي الحال صوبت نحو فـم اورفيوس سهما ، ولكن السهم لم يؤذ المغني الساحر . وبعدها رمتـه امرأة اخـرى بحجـر ، ولكـن الحجـر اخِذ بموسيقى اورفيـوس فسقط عند قدميه وكانه يساله العفو . وهكذا ظلت اسلحة النسـوة تتقاصر فعاليتها ازاء سحر موسيقى اورفيوس وغنائه . لكن الامور لم تدم هكذا ، اذ لجات النسوة الى تعطيل سحر قيثار اورفيوس وذلك باستعمال اصوات موسيقية صاخبة من مثل قرع الطبول والنفخ في المزامير . وفعلا تم لهن ما اردن ، فقد ضاع صوت القيثار الحزين في خضم هذا الصخب ، وبالتالي ضاع سحر القيثار ، فاستعادت الاسلحة فعاليتها ونالت الحجارة من جسد اورفيوس واحمرت من دمائه النازفة، واستفاقت الافاعي المسحورة واستيقظت الوحوش المفترسة .... وفي هذه الاثناء وجدت نساء طراقيا فرصتهن فاحتشدن حول اورفيوس مثل جماعات الطيور الجارحة تهاجم بومة في وضح النهار واحطن به مثـل كلاب صيد احاطت بغزال واجه قدره .

وهكذا اخذت نساء طراقيا يضربن اورفيوس بالحجارة وافصـان الشجر ، وباسلحة اخرى حصلن عليها من حقول مجاورة بعد ان انهزم اصحابها الفلاحون . لقد اجهزت نساء طراقيا على اورفيوس فصعدت روحه من فمه الساحر لتجد طريقها عبر الرياح والهواء .

لقد بكت اورفيوس الطيور وحشود الوحش والصخور الصوانية والاشجار ... وبدأت الاشجار تتعرى من أوراقها ، ونشجت الانهار بالدموع واحتشدت حوريات الانهار والاشجار بلباسهن الاسود، اما الشاعر والموسيقار اورفيوس فقد قطع جسده أشلاء قذفت في انحاء مختلفة ، في حين قذف برأسه وقيثاره في مياه نهر هبروس Hibrus حيث ظل القيثار يصعد الحانه الحزينة ، كما استمر لسان اورفيوس يردد اغنياته الاخيرة .. وعلى ضفاف النهر كانت تتجاوب الحانالقيثار المتسقة مع صوت اورفيوس . وهكذا في موكب موسيقي مفجع انحدر راس اورفيوس وقيثاره صوب البحر ليستقرا في جزيرة لزبوس Lesbos بعيدين عنموطنهما .

وعلى ارض الجزيرة حاولت افعى ان تلتهم رأس اورفيوس ، لكن ابللو جمد فكي الافعى لتتحجر للابد . اما شبح اورفيوس فقد انساب تحت الارض مستفيدا من خبرته السابقة في عالم الاموات ، وهناك وجد اورفيوس يوريدايس واحتضنها واخذ يتجول معها جنبا الى جنب ، يتقدمها حينا ويتبعها حينا آخر ، وينظر اليها كيفما شاء دون ان يخشى ان تختطف منه مرة أخرى .

من جهة اخرى امر باخوس Bacchus بأن تعاقب نساء طراقيا المسؤولات عن قتل اورفيوس لانه شعر بفداحة فقد مغنيه . وكان حكمه بأن تربط اولئك النسوة في غابة وان يحولن اشجار بلوط . وهكذا تحولت اقدامهن جذورا لتغور بعيدا في عمق الارض . لقد وقعت نساء طراقيا في شرك التربة كما يقع الطير في الفخ . وكلما حاولن الافلات منها كن يتغلغلن فيها اكثر . لقد بدأ التحول يدب في اجساد هؤلاء النسوة . كن ينظرن الى اصابعهن واظافرهن تتحول الى اجزاء خشبية، وكن يراقبن كيف تتحول بشرة جلودهن الى لحاء يزحف رويدا رويدا مغطيا السيقان الناعمة ... لقد تحولن الى شجر بلوط . اصبحت نهودهن بلوطا وكذلك اكتافهن ، اما اذرعتهن فقد تحولت الى فروع واغصان حقيقية(١) .

ان قراءة اسطورة اورفيوس ، كما جاءت عند اوفد ، تتطلب الانتباه لموقع الاسطورة ضمن السياق العام لكتاب التحولات من جهة، وللمؤشرات والايحاءات التي يبوح بها نص الاسطورة نفسه من جهة اخرى . فعلى مستوى السياق العام جاءت اسطورة اورفيوس مباشرة بعد اسطورة افس وإيانثي Iphis & Ianthe ولتوضيح دلالة هذا الترتيب يذكر التلخيص التالي لاسطورة **افس وايانثي :**

كان الزوج المدعو لوجس Logdus يتمنى ان يرزق ولدا ذكرا واستحوذت عليه هذه الرغبة لدرجة أن هدد زوجته تيلاتوسا بقتل الوليد المرتقب اذا لم يكن ذكرا . لكن الزوجة ولدت انثى ، وبسبب تهديد زوجها اخفت حقيقة المولودة واخبرت زوجها انها ولدت ذكرا ، فاسمياه افس Iphis واستراحت الزوجة لاختيار هذا الاسم لانه يطلق على الذكور والاناث ، ومع الايام خطب الوالد بسبب عدم معرفته حقيقة الامر، عروسا لابنه افس اسمها Ianthe ومن هنا بدات الزوجة تقلق خوفا من انكشاف حقيقة الامر ، لذلك راحت تتضرع لازيس Isis الإلهة المصرية لتحول ابنتها آفس الى ولد ذكر ،⁽¹⁾ وفعلا تحققت المعجزة وبدات مراسم الزواج وحضر هايمن Hymen المسؤول عن فض بكارات العذارى ليمارس دوره في طقوس الزواج .

ان اسطورة آفس وايانثي ، اذا فهمت على اعتبار دلالاتها الرمزية، تجسد فكرة استحالة استمرارية الجنس البشري اذا قبع أفراد النوع الواحد منعزلين عن أفراد النوع الآخر ، اي بالاقتصار على وجود الاناث فقط او الذكور فقط ، فلا بد من وجود الذكر والانثى حتى تستمر الحياة، لانه ، كما تقول الاسطورة ، لا يتم الوجود الحيواني بالعلاقة الجنسية بين النعاج وحدها او بين اناث العجول وحدها . والامر نفسه بالنسبة لآفس وايانثي ، فكلاهما انثى ، ومن المستحيل ان يحققا استمرارية في الوجود

---

(١) انظر هذه الاخبار حول مصرع اورفيوس Ovid, The Metamonphoses
الكتاب الحادي عشر ص ٢٤٠ – ٢٤٢ .

مقتصرين على ذاتيهما . والاسطورة بهذه المعطيات لا تمثـل فقط رفض او رفض لفكرة الشذوذ الجنسي ـ السحاق ـ (الجنس بين أنثى وانثى) انما تتجاوز ذلك الى تجسيد فكرة الوجود البشري واستحالة استمراريته اذا تبع النوع الواحد في حدود ذاته . وهكذا كانت الضرورة ملحة جـدا لايجاد النوع الآخر .. الذكر ـ وكان ذلك ممكنا بتدخل الالهة . وهنا يجب التنبه الى مسالة انبثاق الذكر من الانثى في هذه الاسطورة الامـر الذي يخالف التصورات الدينية القائلة بانبثاق الانثى من الذكر* .

واخيرا لعله واضح جدا ان اسطورة افس واباتني تعالج بشكل خفي مسالة استمرار الوجود وذلك بحتمية التزاوج بين الذكر والانثى . والاسطورة بهذا المعنى تعتبر مقابلة حادة مع اسطورة اورفيوس التي تلتها مباشرة في كتاب التحولات . فاذا كانت اسطورة افس واباتني تعكس القلق ازاء فناء الوجود البشري فان اسطورة اورفيوس تعكس القلق ازاء متاعب هذا الوجود بحدود تعاقب دورة الحياة والموت . فمحور اسطورة اورفيوس هو معاناة الانسان نتيجة احساسه المستمر بعبثية الوجود ، العبثية التي تؤكد نفسها من خلال التعاقب اللانهائي لدورة الحياة والموت . واسطورة اورفيوس تكاد تبوح بفكرة ان لـو استطاع اورفيوس ان ينقذ عروسه يوريديايس من براثن الموت فانه لن يكون في منأى عن المخاوف من الموت مجددا . الموت للمرة الثانية او بكلمة اخرى ان القدر الذي يقضي بتجديد دورة الحياة والموت بشكل دوري دونمـا مراعاة لمعاناة الافراد الداخلين في هذه الحركة الدورية هو الذي يؤرق اورفيوس .

---

* ربما يجد قراء ادونيس في اسطورة افس واباتني مفتاحا لفهم قوله التالي في مفرد بصيغة الجمع (ص ١٥) :

الرجل يفقد الرجولة / المراة لم تصبح امراة

المراة سلالة مضت / الرجل نسل ياتي

ان قول ادونيس « الرجل نسل ياتي » الذي يخالف ما قدمته الاديان السماوية في تصورها لخلق الرجل والانثى ربما جاء من وحي هذه الاسطورة .

قلقا بهواجسه ، وخائفا من تعثرها خلفه ، نظر اورفيوس خلفه الى يوريد ايس . وفي لحظة اختفت الى الابد . عندما التفت اورفيوس بشغف الى الوراء من منهما مد ذراعه ليحتضن الاخر ، هو ام هي ؟ لقد مدا ذراعيهما ولكنهما لم يحتضنا الا الفراغ . لقد ماتت يوريد ايس للمرة الثانية ، ولكنها لم توجه اتهاما لزوجها ، ما الذي كان من الممكن ان تشكو منه . لقد كان هناك شيء واحد فقط وهو ان اورفيوس قد احبها . وبالكاد استطاع ان يسمع صرختها . « الوداع » عندما كانت تتهاوى مجددا في عالم الموت . ان موت يوريد ايس (للمرة الثانية) قد اذهل اورفيوس لقد غدا مثل ذلك الرجل الذي تحجر لدى رؤيته للكلب سربروس Cerbrus

ان ما اذهل اورفيوس ، على ضوء دلالات الفقرة المقتبسة السابقة ، هو معاناة تجربة الموت مرة ، وبكلمة اخرى ان ما اذهل اورفيوس ، ولعل هذا هو ما فهمه الكتاب الاورفيون اللاحقون ، هو الخوف من رحلة السفر الدائم في الاشكال ، اي التناسخ ، لهذا احجم اورفيوس عن المساهمة في اعادة خلق الحياة وذلك بامتناعه عن معاشرة النساء مجددا ليتجنب حتمية التناسل والتوالد . ولعله من هذا المنطلق جعل اوفد اورفيوس يحبذ فكرة العلاقات الجنسية في حدود النوع الواحد ، وهي هذه المرة علاقات بين الذكر والذكر على عكس الحالة في اسطورة افس وايانثي اذ كانت بين الانثى والانثى . ومرة اخرى ان هذه المسالة قد لا ترتبط بفكرة الشذوذ الجنسي بمقدار ما ترتبط برفض المساهمة في استمرارية تعاقب وجهي الدورة الوجودية : الحياة والموت .

والحق ان الاخذ بهذا التفسير قد يساعد على فهم سر العداء الذي حدث بين اورفيوس ونساء طراقيا . فالصراع بين اورفيوس الداعي لايقاف الحب والتناسل وبين النساء ، رمز التوالد والاستمرار ، هو صراع بين الموت والحياة . ومن هنا كان غضب النساء كبيرا عندما احجم اورفيوس عن الزواج ، فالنساء يمثلن عناد الطبيعة المصرة على مواصلة

الحياة باستمرار . ولهذا فانهن لم يتخلين عن هذا الدور حتى عندما حكم عليهن باخوس بالموت عقابا لهن على فعلتهن باورفيوس فهن مع هذا الحكم لم يتوقفن عن اداء دورهن . فموتهن تحقق في ايجاد صلات اوثق بالارض ، فقد تحولت اجسادهن الى شجر ، وبشراتهن الغضة الى لحاء خشن ، ونهودهن واصابعهن الى ثمر او اغصان وفروع[١][٢] وهكذا اندمجن في التربة من جديد ليلتقين مع اورفيوس بشكل اخر من جديد ليلتقين مع اوفيوس بشكل اخر من اشكال التواجد الحيوي . فاذا لم يكن اللقاء بينهن وبين اورفيوس عن طريق التزاوج البشري قد تم مجددا عن طريق التربة واخصابها . فنهاية اورفيوس ، كما اشير سابقا كانت قد انجزت بتقطيع جسده اربا واشلاء رميت في انحاء شتى من الارض الزراعية ، الامر الذي جعل مصيره شبيها بمصير ادونيس ، اله الخصب ، في طقوس الاسطورة الشرقية[١] .

واخيرا لقد تعامل اوفند مع اسطورة اورفيوس تعاملا فنيا وفكريا جعل منه الكاتب الاورفي الاول . ففي تخريجه المتقن للاسطورة جعل منها بنية خاصة تنطوي على دلالات رمزية واسعة في مجالات روحية وفكرية وفنية ، وفي القسم التالي من هذه الدراسة سيتبين للقارىء مدى تأثير اوفد في الكتاب الأورفيين اللاحقين . غربيين وشرقيين ؛ سواء كان هذا التاثير في أفكار هؤلاء الكتاب ام في استعاراتهم اللغوية أم في صورهم الفنية أم في البناء الكلي لاعمالهم الفكرية والفنية .

(١) انظر Ovid, The Metamorphoses

(٢) نفس المصدر السابق ص ٢٤٢

(١) ممن تنبه للدلالة المزية الكامنة في قتل اورفيوس وادونيس ورمي اشلائهما في اطراف الارض لتخصيبها الباحثان

G.S. Kirk, Myth : Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures, University of Caligornia Press, 1970, P. 197; 258

Sir James Frazer, The Golden Bough London, 1980, P. 379

السياب واسطورة اورفيوس .

تنبه السياب في وقت مبكر الى قيمة الاسطورة باعتبارها اداة مهمة من ادوات التعبير عن التجربة الشعرية الحديثة ، وربما كان بحق المروض الاول لها في شعرنا العربي المعاصر . ومما لا شك فيه ان تجاربه في توظيف الاسطورة كانت قد مهدت الطريق لعدد كبير من الشعراء العرب في فترة العقود الثلاثة او الاربعة الاخيرة . ولقد صنف عدد من الدارسين السياب في عداد الشعراء التموزيين ، وذلك بسبب الحاحه على اسطورة تموز في عدد كبير من قصائده . ومما لا شك فيه ان هذا التصنيف الذي جاء في مرحلة مبكرة من الحركة النقدية التي قامت حول الشعر العربي الحديث ، ينطوي على درجة كبيرة من التعميم . وجهد الدارس اسعد رزوق (او الدارسين الاخرين الذي كان لهم مساهمة في هذا التصنيف) باخذ قيمته لانه لفت الانتباه الى الخلفية الفكرية التي استقى منها السياب او الشعراء التموزيون الاخرون مضامينهم الشعرية (١) ولكن هذا التصنيف ، من جهة اخرى ، حجب ابصار النقاد والدارسين عن ادراك جانب اسطوري اخر سيطر على شعر السياب بشكل ربما فاق سيطرة النزعة التموزية . ان هذا الجانب الاسطوري الاخر يتمثل في اسطورة اورفيوس المعطيات الفكرية والروحية التي انبثقت عنها .

ان اول ذكر صريح لرموز اسطورة اورفيوس او الاسماء المقترنة بها في شعر السياب جاء في قصيدته « دار جدي » من ديوانه المعبد الغريق وفي هذه القصيدة اشارة عارضة توحي بانه الفها عندما كان في الثلاثين من عمره .

الحقب الثلاث منذ ان خفقت للحياة
في بيت جدي ....(٢)

---

(١) انظر : اسعد رزوق ، الاسطورة في الشعر المعاصر ــ الشعراء والتموزيون منشورات مجلة افاق ، بيروت ، ١٩٥٩ .

(٢) بدر شاكر السياب ، الاعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ٨٥ ــ ٩٢

وعلى مستوى التوظيف الفني تبدو القصيدة ممثلة المرحلة الاولى في تعامل السياب مع اسطورة اورفيوس . فقد استخدم الاسمين الاساسيين في الاسطورة في سياق عام جدا . ولعل الرابط الوحيد بين جو القصيدة وأورفيوس هو تصور السياب ان عودته الى دار جده الخالية من ساكنيها يشبه احساس اورفيوس تجاه عالم الحياة بعد ان غابت عنه يوريداس . ولهذا كان على السياب المتقمص شخص اورفيوس ان يرحل الى عالم الموت باحثا عمن كان المبرر لوجوده في عالم الحياة .

كان مقلتي ، بل كانني انبعثت (اورفيوس)
تمصه الخرائب الهوى الى الجحيم
فيلتقي بمقلتيه ، يلتقي بها بيوريداس
آه يا عروس
يا توام الشباب ، يا زنبقة النعيم !(١)

واتى السياب في هذه القصيدة ايضا على تفاصيل اخرى مرتبطة باسطورة اورفيوس ، منها . ما قيل عن مهارة اورفيوس بالغناء ، التي تسلح بها ليقهر الفناء وليحقق خلوده الابدي .

طريقه ابتناه بالحنين والغناء
براعم الخلود فتحت له مغالق الفناء
وبالغناء ، يا صباي ، يا عظام ، يا رميم
كسوتك الرداء والضياء . (٢)

ان قصيدة دار جدي تمثل مرحلة اولى في توظيف السياب لاسطورة اورفيوس ولعل ابرز ما يمثل هذه المرحلة هو التزام السياب بحرفية

(١) بدر شاكر السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٤٥
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .

الدلالة الاسطورية . فالاسطورة بالنسبة له تمثل رمزا للبحث عن السعادة المفقودة بوساطة الفن . وبالاضافة الى ذلك فان السياب لا يكشف عن مهارة في دمج الملامح الاسطورية في ثنايا قصيدته ، فقد بقيت هذه الملامح ملحقة بالقصيدة بشكل يشبه توظيف الشعراء العرب للرموز او الاحداث التاريخية او القوالب المجازية لتقوية حججهم او لتوضيح موضوعات قصائدهم .

ومن الامثلة المبكرة ايضا على توظيف السياب لاسطورة اورفيوس قصيدة « رسالة من مقبرة » (١٩٥٦) التي كتبها اهداء للمجاهدين الجزائريين . ففي هذه القصيدة ، انها قد تفهم على ضوء القرائن الدينية (التصورات الخاصة بالشهيد في الاسلام) .

او على ضوء القرائن السياسية (*) ، مضمون اورفي اساسي يختفي وراء بنيتها الكلية ويفسر كثيرا من صورها ،، وهذا المضمون هو امكانية اختراق الحواجز الفاصلة بين عالمي الحياة والموت

(*) من بين الذين فهوا هذه القصيدة على ضوء القرائن السياسية الاستاذ احسان عباس في كتابه : بدر شاكر السياب . والاستاذ عباس، مع اشارته للعلاقة بين هذه القصيدة والمثل الفلسفي الذي طرحه افلاطون ، الخاص بسكان الكهف ومدى ادراكهم للحقيقة ، لم يشر الى ارتباط هذه القصيدة باسطورة اورفيوس وبرأيه ان صوت القصيدة ممثل للانسان في المشرق العربي وهو الانسان الذي يصفه عباس بقوله : « تغير كل شيء في حاضره حتى صح ان يسمى عاله قبرا . فالنور فيه دجى والشمس كرة جامدة ... رغم كل ذلك لا يزال يسمع اصواتا مدوية من خارج الكهف تجيء من عالم الشمس » ، انظر كتاب الاستاذ عباس ، بدر شاكر السياب ص والدارس هنا لا يتفق مع الاستاذ عباس حول ربط صوت القصيدة بالانسان العربي في المشرق العربي ولعله أسهل أو اقرب لفهم القصيدة ان يربط صوت القصيدة بشخص يوريدايس الاسطوري وذلك بنفس الطريقة المبينة اعلاه .

مــن قــاع قبري أصيــح
حتى تئـن القبــور

....

مـن عالـم في قــاع قبــري اصيــح
« لا تياســوا مــن مولـد او نشـور » (١)

ان هذا المقطع يتفق مع التصورات الدينية الخاصة باعتبار الشهداء محرضين دائمين للأجيال على التضحية والفداء،ولكنه مع ذلك ، وبخاصة اذا فهم من خلال السياق الكلي للقصيدة ، يومي بشكل خفي الى المضمون الاورفي الخاص باقتحام اورفيوس لعالم الموت لينقذ يوريدايس ، وتوضيح هذا المضمون كالآتي :

ان الصوت الذي يطالعنا صراخه من قاع القبر في مطلع القصيدة يبدو في المقطع الثاني منها محاطا بالميتين الاخرين الذين توقف تعذيبهم لبرهة فراحوا يتجمهرون حوله بشكل يذكر بتجمهر الميتين المعذبين حول يوريدايس ساعة نزول اورفيوس الى هادس ، كما صور ذلك اوفد في كتاب التحولات (٢) ان صوت قصيدة السياب يمثل ميتا يودع حديثا في قبره فيتجمهر عليه الميتون ويشتمون منه روائح الحياة التي افتقدوها من زمن بعيد ، الامر الذي يجعلهم يتشبثون به على امل ان يأتيهم الانقاذ على يديــه :

وعنـد بــابي يصرخ الجائعــون :
« في خبزك اليومي دفء الدمــاء
فاملأ لنا ، في كل يوم ، وعــاء
من لحمك الحي الذي نشتهيه

(١) السياب : الاعمال الكاملة م ١، ص ٣٩٠ .
(٢) انظر : ص ١٠ من هذه الدراسة .

فنكهة الشمس فيه
وفيه طعم الهواء
وعند بابي يصرخ الاشقياء :
اعصر لنا من مقلتيك الضياء
فاننا مظلمون ! » (١)

ويؤكد انتماء هذه الصور لروح الاورفية المقطع الاخير من القصيدة حيث يوصف الاموات بأنهم يصيفون السمع لقدوم المنقذ من عالم الحياة فقد جاءهم قادما بموكب موسيقي يذكر بموكب اورفيوس لدى نزوله الى هادس :

لكن اصواتا كقرع الطبول
تنهل في رمس
من عالم الشمس
هذي خطى الاحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
اصداؤها الخضراء
تنهل في داري
اوراق ازهار
من عالم الشمس الذي نشتهيه
....
هذا مخاض الارض ، لا تياسي
بشراك يا اجداث جاء النشور (٢)

---

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م ١ ص ٣٩٠ .
(٢) المصدر نفسه م ١ ص ٣٩١ .

ان « رسالة من مقبرة » تمثل اولى قصائد السياب التي وظف فيها مضمون الاختراق الاورفي ، وقد جاء بعدها قصائد اخرى كثيرة من هذا المضمون قالبا جاهزا او بنيـة مبتكرة تنطوي على تحويرات بسيطة في عناصرها تبعا للسياق الخاص بكل قصيدة . ومن هـذه القصائد التي وظفت هـذا المضمون ، او هـذه البنية ، قصيدة « مدينة السندباد » (١٩٦٠) . التي تبدأ بمطلع شبيه بمطلع قصيدة « رسالة من مقبرة » ، فمنذ البداية يطالعنا صوت القصيدة بصراخ الاستغاثة الموجه لعالم الحياة على الشكل التالي :

جوعـان في القبـر بـلا غـذاء
عريـان في الثلـج بـلا رداء
صرخـت في الشـتاء :
اقض يـا مطـر
مضاجـع العظـام والثلـوج والهبـاء ،
مضاجـع الحجـر ،
وانبت البـذور ، ولتفتـح الزهـر
واحـرق البيـادر العقيـم بالبـروق
وفجـر العـروق
واثقـل الشـجر
وجئـت يـا مطـر (١)

والحقيقة ان هذا المقطـع ، بمقدار ما يرتبط بمضمون الاختراق الاورفي القائم على ايجاد التواصل بين عالم الاموات والاحياء ، او بشكل ادق المثل استغاثة يوريدايس من عالم الموت بأورفيوس في عالم الحياة، يرتبط ايضا بأسطورة تموز (ونظيرتها : اسطورة ادونيس) ، الاسطورة

(١) السياب : الاعمال الكاملة م ١ ص ٦٣٢ .

التي زودت الشاعر بفكـرة التجدد والبعث الناتجين عن المطر (ويجب التنويــه هنا ان فكرة التجدد فيه ان هذا الخلط بين المعطيات الاسطورية المختلفة (والمعطيات الدينية ايضا) ظاهرة بارزة في شعر السياب . ولعل السبب وراء هذه الظاهرة هو التداخل الموجود أصلاً بين معطيات هذه الاساطير ؛ فعلى سبيل المثال هناك تداخل كبير بين اسطورتي تموز وأورفيوس (٢) ومن نسيج هذا التداخل الاسطوري الموظف في قصيدته « مدينة السندباد » تلاحظ بعض الخيوط الاورفية في المقطع التالي :

من أيقظ « العازر » من رقاده الطويـل
ليعـرف الصبـاح والاصيـل
والصيف والشـتاء
لكـي يجـوع أو يحس جمـرة المـدى
ويحـذر الـردى
ويحسـب الدقائق الثقـال والسـراع
ويمـدح الرعـاع
ويسفك الدمـاء
مـن الـذي اعـادنا ، اعـاد مـا نخـاف
مـن الالـه فيربوعنـا ؟
تعيش حقـده على دموعنـا (١)

ففي هذا المقطع يصادف الدارس . تداخلا بين معطيات اسطورية ودينية مختلفـة . فالشاعر اولا يوظف الخبـر الديني الخاص ببعث « العازر » من الموت على يد المسيح (٢) ثم ؛ ثانيا ، يحاول ان يعطي هذا

---

(٢) راجع : هامش رقم (١) ص ١٥ من هذه الدراسة .

(١) السياب : الاعمال الكاملة م ١ ص ٤٦٤ .

(٢) انظـر :

الخبر الديني ابعادا اسطورية وذلك من خلال تصويره « لالعازر » مستنكراً لفعل من كان السبب في بعثه ، فالبعث بالنسبة « لالعازر » ، كما يصوره الشاعر ، يعني معاودة معاناة الام الحياة من جديد ، بما في ذلك : الخوف من الزمن ، والجوع والعطش والذل .... وتوقع الموت من جديد (*) . والحق ان هذه النتيجة التي خلص اليها السياب تتصل بالفكر الاورفي . فمن ملامح الاورفية الاساسية في هذا السياق الشعور بعبث التجدد وبلا جدوى البعث . وقد صور اوفد .

هذه الفكرة فيما كتبه عن احساس اورفيوس بالالم ، لانه كان السبب في جعل يوريدايس تعاني مرارة الموت للمرة الثانية ، وبذلك كان يوحي بانه ليس وراء البعث الا معاودة معاناة والالم والخوف من انتظار الموت من جديد(١) .

ومن القصائد الاخرى التي وظف فيها السياب بنية (او قالب) الاختراق الاورفي قصيدتا « شباك وفيقة ١ » و « شباك وفيقة ٢ » (نيسان / ١٩٦١) .

ففي شباك وفيقة ١ يشير السياب الى عناصر اساسية من عناصر اسطورة اورفيوس :

(*) يلاحظ الدارس هنا ان السياب يوظف اسطورة يونانية قديمة في تصويره لمعاناة « العازر » وهي اسطورة « ثانتالوس » فمن هذه الاسطورة استعار السياب ضروب المعاناة التي فرضت على ثانتالوس عقوبة له بسبب سخريته من الالهة او بسبب افشائه اسرارهم ، فكان عليه ، كما حكم عليه زيوس ، أن يجوع أبدا مع توفر الطعام حوله ، وان يعطش مع وجود الماء قربه ، وأن يخاف دون امل بالوصول الى نهاية مخاوفه . وهناك اشارة واضحة ـ ذكرها اوفد Ovid ـ الى أن ثانتالوس كان قد استراح من هذه المعاناة لدى هبوط أورفيوس الى هادس . وبخصوص اسطورة ثانتالوس راجع تقريرا مفصلا في : د. عبد المعطي شعراوي اساطير اغريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ج١ ص ١٥٥ ـ ١٢٦ .

(١) راجع ما كتب عن هذا الموضوع في ص من هذا البحث .

وفيقة تنظر في اسف
من قاع القبر وتنتظر :
سيمر فيهمسه النهر
ظلا يتماوج كالجرس
في صحوة عيد ،
ويهف كحبات النفس
والريح يعيد ...(١)

فوفيقة تمثل هنا نظيرا ليوريدايس ، وهي تنتظر السياب (نظير اورفيوس) في قاع قبرها متطلعة نحوه لعله يأتي لينقذها . والنهر في قوله : « سيمر فيهمسه النهر ... اشارة لنهر الهبروس » الذي اقترن باسطورة اورفيوس ، وقول السياب : « سيمر فيهمسه النهر/ ظلا يتماوج كالجرس / في صحوة عيد / .. اشارة للموكب الموسيقي الذي رافق راس اورفيوس الطافي على سطح مياه نهر الهبروس متجها نحو البحر حيث اللقاء مع يوريدايس في العالم الاخير .

وفي قصيدة « شباك وفيقة ٢ » اشارة صريحة الى اسطورة اورفيوس ويوريدايس بعد ان فصل بينهما الموت :

ولو كان ما بيننا محض باب
لالقيت نفسي لديك
وحدقت في ناظريك
هو الموت والعالم الاسفل
هو المستحيل الذي يذهل
تمثلت عينيك يا حفرتين

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١١٨ .

تطلان سخرا علـى العالم
على ضفة الموت بوابتين
تلوحان للقـادم(١) .

ويستمر السياب في توظيف عناصر اسطورة اورفيوس مع استمراره في خطة استبدال الاسماء الاسطورية باسماء محلية من بيئته العراقية الخاصة ، وهذا ما تقدمه قصيدة « حدائق وفيقة » (آب ١٩٦١) :

لوفيقـة
في ظلام العالم السفلي حقـل
فيه ممـا يزرع الموتى حديقة
يلتقي في جوهـا صبح وليـل
وخيـال وحقيقة
....

ووفيقـة
لم تزل تنقل جيكور رؤاهـا
آه لو روى نخيلات الحديقة
من « بويب » كركرات ! لو سقاها
منه ماء المد في صبـح الخريف
لم تزل ترقب بابا عند اطراف الحديقة
ترهف السمع الى كل حفيف
ويحها .. ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها :
لـو اتاهـا .... !

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٢٢ .

لو اطال المكث في دنياه عاما بعد عام
دون ان يهبط في سلم ثلج وظلام

....

تسال الاموات من جيكور عن اخبارها
عن رباها الربد ، عن انهارها
آه والموتى صموت كالظلام
اعرضوا عنها ومروا في ســلام
وهي كالبرعم تلتف على اسرارها (١)

كما اشرت قبل قليل ان اضفاء الطابع المحلي على شخوص هـذه القصيدة واحداثها لا تبعد الدارس عن تبين العناصر الاورفية فيهـا . فوجود شخص وفيقة او مدينة جيكور او نهر بويب ... وكلها من قرائن حياة السياب ، لا تبعد الدارس عن تبين العناصر الاسطورية المستعـارة او الموظفة . ان وفيقة هنا نظير تام ليوريدايس ، وانتظار وفيقة في حدائق عالمها السفلي لا يختلف عن انتظار يوريدايس لاورفيوس في عالم الموت ، وامل وفيقة بقدوم السياب لكي يسقي نخيلات الحديقة هو رمز مبسط لامل يوريدايس بان يأتي اورفيوس ليعيد اليها الحياة من جديد ، ونهر بويب بالنسبة لوفيقة هو نهر هبروس بالنسبة ليوريدايس ... النهـر الذي يحمل لها زوجها وحبيبها .

ومن التنويعات التي أجراها السياب على العناصر الاساسية لاسطورة اورفيوس استبداله العالم الأسفل وهو عالم الموت الاسطوري ، بالعالم الاعلى ، وهو عالم الموت في الاديان السماوية . ومن القصائد التي بـدا فيها هذا التنويع قصيدة « شباك وفيقة ٢ » ، ففيها اشار السياب الى عالمي المـوت : الاسطوري والديني ، ومما قاله بشان الاخير :

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ القصيدة ص ١٢٥ — ١٢٩ .

اطلي فشباكك الازرق
سماء تجــوع
تبينته مــن خلال الدموع
كاني بي ارتجف الزورق(٢)

وبنفس المعنى جاء في القصيدة نفسـها(٣) :

وشباكك الازرق
على ظلمــة مطبــق
تبدى كحبل يشــد الحياة
الى المــوت كــي لا تموت

لعل اعتبار السماء رمزا لعالم الموت الاعلى في القصائد الخاصة بوفيقة : شباك وفيقة ١ و « شباك وفيقة ٢ » و « حدائق وفيقة » امـر بحاجة الى توضيح ؛ وذلك بسبب ما يسود هذه القصائد مـن غموض وبخاصة الصور المتعلقة بتصوير السماء ، وتوضيح هذه الدلالة الرمزية يستند على امرين : الاول ، ان كل قصائد وفيقة تشير الى ان وفيقـة تقيم في عالم الموت وهذا ما يذكر صراحة في هذه القصائد : « ووفيقـة تنظر في أسف/من قاع القبر وتنتظر/ . . . » (شباك وفيقة ١) وقوله : « ولو كان ما بيننا محض باب / لالقيت نفسي لديك / وحدقت في ناظريك هو الموت والعالم الاسفل . . » (شباك وفيقة ٢) ، وقوله : «لوفيقة في ظلام العالم السفلي حقل/فيه مما يزرع الموتى حديقة / . . » (حدائق وفيقــة) .

فكل هذه الاقوال تؤكد وجود وفيقة في عالم الاموات ، وبالتالي فان السياب عندما يجعلها تطل من وراء شباكها الازرق ، ويقرن هذا الشباك بقوله : « سماء تجوع » فانه يكني بهذا المكـان الشباك الازرق ــ او السماء » من عالم الموت . الامر الثاني ، انه من الطبيعي ان يكني السياب عن عالم الموت بالسماء وذلك بسبب المعتقدات الدينية المعروفة .

(٢) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٢١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٣ .

والمضمون نفسه تقدمه قصيدة « ذهبت » (كانون ثاني ١٩٦٢) على الشكل التالي :

اي سماء اشعلتها رعشة النجوم
واثقل الظلام فيها من ندى المطر
نظرت من قرارها الي ، كالغيوم
تكن في اربدادها الزهر (!)

ولعله بسبب هذا التنويع على بعض عناصر اسطورة اورفيوس الخاص باستبدال عالم الموت بعالم الموت الاعلى ، اضطر السياب لاستخدام رمز اسطوري آخر يتناسب وطبيعة عالم الموت الاعلى ، اعني بذلك توظيفه لشخصية ايكاريوس كنظير تام لشخص اورفيوس * .

واذ اجاز الدارس ان يعتبر السماء في قصائد وفيقة رمزا لعالم الموت فانه يسهل تفسير بعض الغموض الحاصل في هذه القصائد وبالخصوص الصور المرتبطة بالسماء فالشباك في قوله : « فشباكك الازرق سماء تجوع ... » هو هذه النافذة السماوية العالية التي تبدو دائما جائعة متلهفة لابتلاع ارواح الموتى . ومن المنطلق نفسه يمكن فهم قوله التالي : « وشباكك الازرق/ على ظلمة مطبق / تبدى كحبل يشد الحياة الى الموت كيلا تموت / .. » فاذا اعتبر الشباك كناية عن السماء ، والسماء كناية عن عالم الموت ، فهذا القول يعني ان السماء (او عالم الموت) تطبق على نفسها بحيث لا يفقه الاحياء اسرارها ، وبمقدار ما يعرف الاحياء انها — اي السماء او عالم الموت — المحطة الاخيرة لارواحهم فانهم في الوقت نفسه ، يعتبرونها مصدرا من مصادر استمراريتهم ، فالسماء بهذا المعنى تنطوي على معنى المفارقة Pardox فهي من جهة المحطة الاخيرة لارواحهم ، وهي من جهة اخرى ، نافذة الامل يتوقعون قدوم الخلاص من جهتها ، او كما قال السياب نفسه : « تبدى كحبل يشد الحياة/الى الموت كيلا تموت » .

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٦٩ .

* ايكاريوس شخصية اسطورية .

وكاني طائـر بحـر غريب
طوى البحر عنـد المغيب
وطـاف بشباكك الأزرق
يريد التجـاء اليـه
مـن الليل يريد عـن جانبيه
فلـم تفتحـي(١)

فعملية اختراق عالم الموت الاسفل كانت تستدعي ان يهبط السياب او اورفيوس/يوريدايس) مع همسات النهر : « سيمر فيهمسه النهر/ ظلا يتماوج كالجرس ... » اما الان بعد ان اعتلت روح وفيقة (أو يوريدايس) الى السماء فان الوصول اليها يستدعي الطيران وبالتالي كانت الحاجة ماسة لتوظيف قوة ايكاريوس العجيبة ، الذي حلق في الفضاء وطاف بارجاء السماء (الشباك الازرق) يريد التجاء اليها وذلك ليتخلص من الليل (او ما يرمز اليه الليل من اسى او شك ...) . والمعنى نفسه يتكرر مرة اخرى بقوله في « شباك وفيقة ١ »(١) .

ايكار يمسـح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
ايكار تلقفه الافق(٢)

وكذلك في « شباك وفيقة ٢ » :

ترى جاءك الطائر الزنبقي
فحلقـت في ذات فجر معـه(٣)

والحقيقة ان مثل هذا التنويع على المضمون الاساسـي بالنسـبة للأختراق الاورفي ليس جديدا في الادب . أو الفن . او الفكر الاورفي .

(١) المصدر نفسه ص ١٢٢ .
(٢) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١١٧ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢١ .

فاقتران الاورفية بالسماء مضمون أساسي من مضامينها ، سواء أكان هذا الاقتران رمزا للاحساس بالتسامي او الشفافية او كان جزءا من معتقد ديني يتضمن الصعود الى السماءبعد الموت . والسياب في توظيفه لاسطورة الصعود الى السماء بعد الموت ، وذلك من خلال قوله التالي الذي يصعب فهمه خارج هذه المعطيات الاورفية :

ترى جاءك الطائر الزنبقي
فحلقت في ذات فجر معه
والقى نعاس الصباح النقي
على حسك المشتكلي برقعة
وفتحت عينيك عند الاصيل
على مدرج اخضر
وكان انكسار الشعاع الدليل
الى التل والمنزل المرمر
هناك السماء اخضرار نحيل
من التوت والظل والساقية
وفي الباب عند الامير الجميل
ذراعيه يستقبل الآتية :
« اميرتي الغالية
لقد طال منذ الشتاء انتظاري
ففيم التواني وفيم الصدود ؟ » (١)

فاذا تصورنا ان الحديث موجه لوفيقة ، وهو فعلا كذلك ، تلك القابعة في عالم الاموات ، فان السياب (وهو نظير لاورفيوس هنا) يصعد اليها على شكل طائر زنبقي ، يذكر بطائر تنيسي وليامز » .

(١) السياب : الاعمال الكاملة م ١ ص ١٢٣ .

الذي كان يعلو ويعلو حتى يحلق في عالم بعيد متسام (١) كما ان الوان عالم الموت تشبه الى حد بعيد الوان جنة ابي العلاء المعري ، واشجاره تذكر باشجار الجنة في الاديان السماوية « من التوت والطل والساقية » ... هناك في ذاك العالم يلتقي السياب بوفيقة في منزل سماوي الهيئة ... انه اللقاء الاوربي الاخير سواء كان بمعنى التسامي او بمعنى السكون النهائي .

ومما يلفت الانتباه في تعامل السياب مع اسطورة اورفيوس هو انه لم يقف طويلا عند الجانب الايجابي منها اذ لا يوجد حضور لاورفيوس القوي المقارع للموت ليفتدي زوجته او ما ترمز اليه من معاني الحياة .

ولا يستثنى من هذا الحكم الا قصيدة واحدة من قصائد الاورفية ، وهي قصيدة « رسالة من مقبرة » (١٩٥٦) . فكل القصائد الاخرى في شعر السياب صورت الجانب القاتم اي الجانب الممثل لفشل اورفيوس ويأسه من انقاذ الحياة من براثن الموت . ولعل الاقتباسات السابقة تؤكد هذه الملاحظة ، اذ كانت لها تصور يوريدايس (او نظائرها في قصائد السياب — وفيقة) باعتبارها مركزا للجذب ، فهي دائما الطالبة لا المطلوبة ، اما السياب (او اورفيوس السياب) فقد صور باستمرار باحثا بلهفة عن وسيلة لاختراق عالم الموت ليستقر هناك حيث تقبع صاحبته ، دون اية رغبة في العودة لعالم الحياة .

لقد الح السياب في عدد آخر من قصائده على الجوانب القاتمة من اسطورة اورفيوس او الفكر الاورفي ، منها ثلاث قصائد مرتبطة بالفترة الاخيرة من حياته وهي : قصيدة « ذهبت » (كانون ثاني ١٩٦١) و « يا نهر » (شباط ١٩٦٢) و « هرم المغني » (١٩٦٣) ففي هذه

(١) تنيسي وليامز ، هبوط اورفيوس ، ترجمة وتقديم د. محمد سمير عبد الحميد ، ١٩٦٦ ص ٩٩ .

القصائد يلاحظ الدارس صورا للسياب تذكر بحال اورفيوس عندما فشل في انقاذ يوريديس . فالحياة كما تصور من خلال قصيدة « ذهبت » اسودت معالمها ، وهو (السياب / اورفيوس) لم يعد له رغبة فيها ، فالخريف بدا يمد يد التعرية على معالمها :

ذهبت فاستحال بعدك النهار
كأنه الغروب ،
كأنما سحبت من خيوطه النضار
وظل المدارج انكسار
ومثلها انكسرت ، غام في خيالي الجنوب
يشوء بالخريف
تعرت الكروم ، والجداول انطفأت ، والحفيف
يموت في ذرى النخيل ، والدروب
بصمتها انتظار[1]

اما قصيدة « يا نهر » فانها تقدم صورا عن السياب (اورفيوس) تذكر بصورة اورفيوس الراعي الذي كان يهيم في البراري يسرح البصر باحثا عن هواه بعد ان فقد يوريديس للمرة الثانية :

يا نهر عاد اليك من ابد اللحود ومن خواء الهالكين
راعيك في الزمن البعيد يسرح البصر الحزين
في ضفتيك ، ويسال الاشجار عندك عن هواه
أوراقها سقطت وعادت ثم اذبلها الخريف
وتبدلت عشرين مرة[2]

(١) المصدر نفسه ص ١٧٠ .

(٢) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٦٨ .

فهذه الفقرة الشعرية تؤشر بوضوح الى اسطورة اورفيوس القديمة، اسطورة العاشق الذي ارتبط مصيره بنهر الهبروس حيث قذفت جثته وطفا رأسه واستقر اخيرا في البحر . والسياب ، في هذه الفقرة ايضا يلمح بمرارة الى حتمية فشل البحث عن الهوى ، لان كل جهد من هذا القبيل محكوم عليه بالفشل مطلقا ، وكل باحث عن الهوى او عن الحياة كنظير له لا بد منجرف في تيار النهر ، كما انجرف اورفيوس من قبل . ان المتشبث بالحب امرؤ خاسر ، عليه أن يتعظ بالدورة الطبيعية الحتمية القائمة على تعاقب دورة : الحياة والموت ، فأوراق الاشجار ، كما قال ، سقطت وعادت ثم اذبلها الخريف وتبدلت عشرين مرة . ولهذا يجب الاستسلام والرضى بالموت ، وكل محاولة للعودة تعني معاناة الم الموت مرتين ، تماما كما عانى اورفيوس مرارة الاحساس بالموت مرتين :

ما اخيب الموتى اذا رجعوا الى الدنيا القديمة
وتلصصوا يتطلعون كما تطلع من كوى دار شريد
ورأى ثمار الجمر سار عصيرها دفئا وجال عبيرها المهدود
ما اخيب الموتى تكاد تحيل موتهم الهزيمة
شيئا امر مـن الحيـاة .
ما اخيب الموتى ! تغير كل شيء ، كل باق
مما اطل على الحياة لانهم كانوا كواه ،
ام مات ما عرفوه اذا ماتوا ، فليس سوى رؤاه ؟
الم التغرب مرتين . فيا ضفاف النهر ، يا امواجه ومحاره
ماذا تبقى فيك من امس الهوى(١)؟

الموت محيق بالكل ، وكل تشبث بالحياة يعني معاناة آلام الاغتراب . كل الموجودات تبتلع في جوف الزمن ، حركة أبدية تمضي :

---

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١٧١ .

إني لأكثر من غريب غربة ، واشد حيرة
لم يبق فيك سوى الزمان ، وليس مما فيك قطره
من ماء أمس . كان فجرك عاد قبل غد مساءك
وكان ضفتك الحبيبة ضفـة الأبد البعيد(١)

والنتيجة التي انتهى اليها السياب هي نفس النتيجة التي انتهى اليها كل الكتاب الاورفيين وهي ان المغني اورفيوس مقارع الموت والباحث عن الخلود بفنه ، قد هرم وشاخ ، وكان عليه ان يستسلم . وبمعنى آخر لقـد انتهى السياب كما انتهى الكتـاب الاورفيون الى الاقتنـاع بعبث المقاومة والصراع :

بالأمس كنت اذا كتبت قصيدة فرح الدم
فاغمغم
واهيم ما بين الجداول والازاهر والنخيل
اشدوا بهـا اترنم ......

. . . .

هرم المغني ، هد منه الداء فارتبك الغنـاء
بالأمس كان اذ ترنم يمسك الليل الطروب
بنجومه المترنحات فلا تخر على الدروب
واليوم يهتف الف آه لا يهز مع المساء
سعف النخيـل ولا يرجع زورق العرس المحلـي
بعيون آرام ودخلى

. . . .

هـرم المغنـي فارحمـوه(٢)

---

(١) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ٣٠٧ – ٣٠٨ .
(٢) السياب ، الاعمال الكاملة م١ ص ١١٨ .

واخير ان الدارس لا يجد صعوبة في تفسير اقبال السياب على أسطورة اورفيوس وبالخصوص مع مطلع الستينات ، كما لا يجد صعوبة في تفسير الطابع السوداوي الحزين الذي ساد قصائده الاورفية . لقد اقبل السياب على الاورفية لانه ، شأنه شأن كل الاورفيين ، وجد في رحابها راحة وعزاء . اما الطابع السوداوي الذي غلب على اورفية السياب فهو راجع الى طبيعة الأورفية نفسها بما تنطوي عليه من صوفية حزينة ، كما انه راجع الى الظروف الشخصية التي عايشها السياب صحيا وفكريا . ومع سيطرة النزعة الأورفية على السياب تبدلت طريقته في التعامل مع الاساطير المجسدة لروح الكفاح والعناء حيث صورت شخوص مثل هذه الاساطير وكأنها نظائر لأورفيوس . مثل هذا ما نلاحظه في قول السياب التالي حيث يصرخ عوليس (يوليسيس) طالبا الراحة من عبث المقاومة :

(عوليس مع الأمواج يسير)
والريح تذكره بجزائر منسيه :
((شبنا يا ريح فخلينا))(٢)

● ○ ●

(٢) السياب ، الاعمال الكاملة م ١ ص ١١٨ .

صورة باوند الشعرية في العربية

د. محمد شاهين
الجامعة الاردنية

كان يوسف الخال اول من قدم باوند الى القارىء العربي ، بشيء لا باس به من التفصيل ، وذلك على صفحات مجلة شعر التي كان يراس تحريرها ، وقد وقعت بين يدي رسالتان كتبهما يوسف الخال لباوند في هذه المناسبة ، واني لأرى من المناسب اقتطافهما هنا حيث انهما لم ينشرا من قبل في اي مكان : هذا ما يكتبه يوسف الخال في الرسالة الأولى :

عزيزي السيد باوند ،

« ربما تتذكر رسالتك لي ايام كنت في نيويورك قبل عامين ، وبعد ان تسلمت تلك الرسالة منك رجعت على التو الى لبنان ، حيث اقوم الآن بتعليم الادب العربي في الجامعة .

ومنذ مدة وجيزة شرعت في انشاء مجلة تختص بالشعر وتصدر كل اربعة اشهر . وها انا ذا ارفق طيه مقتطفا من جريدة فرنسية محلية تعطيك فكرة عامة عما نحاول ان نقوم به من خلال هذه المجلة .

كذلك فانني ارسل اليك نسخة من المجلة في بريد منفصل . وربما يكون باستطاعتك ان تجد من يعرف العربية ليساعدك على تصفحها . هذا وقد اعطت المجلة نفسها الحرية في ترجمة النشيد الاول مع دراسة مقتضبة عنك . فمع ان لبنان لم تخضع بعد للقانون الدولي ، لحفظ حقوق الكاتب الا اننا نشعر بالذنب حيال قيامنا بالترجمة دون الحصول على اذن بذلك ، ولو اردت ان اجد تبريرا لما قمنا به لقلت اننا دفعنا بهذا العدد للطباعة تحت ظروف صعبة وكانت لدينا الرغبة الاكيدة لتقديمك لجمهور القراء العرب . فهنالك اشياء عظيمة يمكن تعلمها من حياتك واعمالك ترجع بالنفع على الشعر العربي المعاصر .

ونامل ان تتكرم علينا بارسال ما عندك من مساهمات عندما تسنح لك الفرصة . ومن منطلق اهتمامك بآداب آسيا فلربما كانت لديك رسالة ناصحة توجهها الى الأجيال الصاعدة من الشعراء العرب .

ومنذ سنوات مضت كنت قد سعدت بمقابلة نجلكم هنا في بيتي في مدينة نيويورك وقد علمت منه آنذاك انه يدرس العربية وسأكون شاكرا لو تكرمتم بارسال عنوانه لي حيث انني انوي الكتابة اليه لاعرض عليه ما إذا كان يرغب في التعاون مع المجلة » وهنا تنتهي الرسالة الاولى(١)

وعلى اثر ذلك يكتب باوند الى يوسف الخال ويقترح عليه الاتصال بعدد من الاشخاص يعتقد باوند ان لديهم القدرة على المساهمة ويرد الخال على باوند في رسالته الثانية فيقول :

« ساكتب الى اولئك الذين تكرمت بذكرهم في رسالتك من اجل امكانية التعاون معهم محاولين توطيد التقارب الثقافي بين العالم العربي والغــرب .

هذا وارجو ان اؤكد وجود صديق لك ومعجب بك في هذا الجزء من العالم . واخيرا لا يفوتني ان اذكر لك انني قرات ما جاء في صحيفة الهرالد تربيون ووجدته هراء حيث ان تطرف الكاتب كازبر غير الحكيم لا يخفى على احد والدافع من وراء كتابة مثل تلك لا يحتاج الى دليل » (ولا بد ان الاشارة هنا تتعلق براي مجحف في حق باوند) .

لو عدنا بالذاكرة الى الوراء لوجدنا ان الخال اتجه الى باوند في الوقت الذي كانت الحاجة تدعو الى الاتجاه اليــه ، اي عندمــا كانت معركة التجديد في الشعر العربي الحديث على اشدها فجاءت مجلة **شعر** وجــاء التعرف على باوند كدعامة قوية لدفع عجلة التجديد الى الامام فالحماسة التي نلمسها في رسالتي الخــال تدل على مدى اهتمام الخــال بقضية التجديد . وترجمة النشيد الاول مع ملخص لحياة باوند واعماله التي نشرت في العدد الاول من المجلة لهو الدليل العملي على هذا الاهتمام(٢) .

غير ان كل هذا الاهتمام لم يؤد الى نتيجة ايجابية ملموسة ، على ما يبدو ، ولو كان الامر غير ذلك لتوالى ظهور باوند على صفحات المجلة بعد العدد الاول ، ولما غاب عن الظهور ما يزيد عن ثماني سنوات حيث ظهر للمرة الثانية ، عندما ترجم الخال بعض قصائد باوند القصيرة ، وللمرة الثالثة عندما ظهرت مقالة عنه في اواخر حياة المجلة(٣) . وهذه ظاهرة اعتقد انها تستحق الدراسة .

لا بد ان الخال شعر بعد ظهور الترجمة انه اخطأ الهدف ، وايقن ان الترجمة لم تصل الى القارىء بشكل او بآخر ، وربما كان هذا ما حمله يتجنب المزيد من الترجمة في حين ان المجلة ، لم تدخر جهداً في نشر ترجمات لشعراء محدثين ، امريكيين وغير امريكيين ، ممن هم اقل من باوند شأناً . ولا ننكر ان الخال من المتمرسين في اللغتين ومن اصحاب الخبرة الرفيعة في ميدان الترجمة وان جهده في ترجمة النشيد الاول على الرغم من كل ما فيه من نقص يظل جهداً يستحق عليه الثناء .

وفي اعتقادي ان ما اقدم عليه باوند من استخدام اساليب شعرية معقدة من اجل التجديد هو ما يجعل ترجمة شعره مشكلة تتميز بالصعوبة . هذه مثلا طريقته في استخدام (Ideogram) وهي كما يعرفها مجدي وهبة : « كلمة مصورة تعبر عن معناها او تدل على معنى قريب منها » (ص ٥٧٦) وكما يعرفها « دونيالك » وحدة كتابية في بعض اللغات (كالصينية) تمثل شيئاً او فكرة (ص ٢٢٥) . واصبحت هذه الطريقة جزءاً اساسياً من اسلوب باوند والحديث عن شعره يعني دائماً الحديث عن الايديوغرام . وهي طريقة تبدو صعوبتها اوضح عندما نراهـا قيد التطبيق العملي . اي ان وصفها مهما كان دقيقاً يظل عاجزاً عن الوصول الى ما فيها من قدرة تأثيرية .

يستخدم باوند هذه الطريقة من اجل ان ينقل القارىء من التأثير المباشر باللغة ، الى الايحاء البعيد بواسطة اللغة نفسها . وهنا يصبح شغل باوند الشاغل تطويع اللغة من اجل ان تتحول الى مؤشر يجر وراءه القارىء او السامع الى مجاهل بعيدة دون ان تفصح له بصريح العبارة عن مكنون الكلام الذي تألفه ودون ان تستنفد اللغـة معانيها بمجرد استخدامها . اي ان اللغة تصبح اشارة او مؤشراً يحرك نوازع الافكار والمشاعر المرتبطة بنا دون تسميتها بالاسم . ويمكن القول ان الايديوغرام صورة تتضمن اشارة او تطابقاً او ايحاء لا يكون ضمنياً بالمعنى المألوف كالذي نجده في الرمزية (Symbolism) او حتى التصويرية Imagism

التي كان باوند رائدها . والايديوغرام نوع من فك الارتباط بين اللغـة وبيننا عندما يحدث التماس بيننا وبينها . باختصار اعتقد بلوند جازما أن اللغة الشعرية بعيدة كل البعد عن المعنى الذي يصلنا بواسطة القاموس او القواعد (Syntax) ، كلاهما كما يعتقد باوند ، ارسى اللغة في نفوسنا على انها شيء ثابت أو جامد ومتعارف عليه . وعندما كان باوند من دعاة الشعر الحر vesre libre في بداية حياته كان ايضا داعيا للحريـة في استخدام اللغة مثلا بالايقاع التموج الذي يتمشى مع تموجات العاطفـة الداخلية لا مع تقاليد اللغة الخارجية .

وفي مناسبة تعليق باوند على كتـاب ليفس وهو **Common Pursuit** ينصح باوند الناقد ليفس ان يقلع عن منطق العصور الوسطى في أسلوبه ويستبدل به فكر الكلمة المصورة، الذي يشير اليه **Ideogramic thought** والحديث عن باوند والايديوغرام حديث يطول ، ولننظر الآن الى النشيد نفسه لنرى كيف تأخذ الكلمة المصورة سبيلها الى صياغته وكيف تنشأ الصعوبة في ترجمتها .

من الأمثلة الواضحـة على استخدام الكلمة المصـورة (التي اود استعمالها هنا) كمصطلح بدل ايدوغرام بالانجليزية ما يجيء في الجزء الاخير من النشيد الأول وهو :

1 — And I stepped back,
2 — And he strong with the blood, said then : «Odysseus
3 — «Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
4 — «Lose all companions. «And then Anticlea came.
5 — Lie quiet Dives. I mean, that is Andreas Divus,
6 — In officina Wecheli, 1538, out of Homer,
7 — And he sailed, by Sirens and thence outward and away
8 — And unto Circe.
9 — Venerandam,

10— In the Cretan's phrase, with the golden crown, Anphrodite,

11— Cypri munimenta sortita est, mirthful, orichalchi, with golden

12— Girdles and breast bands, thou with dark eyelieds

13— Bearing the golden bough of Agricida. So that :

يقول العراف لاوديسيوس بعدئذ انه سيرجع بعون نبتيون الحاقد (إله البحر الذي سبب ازعاجا لاوديسيوس في رحلته انتقاما منه لانه كان قد سبب العمى لابن نبتيون) — سيرجع عبر البحار السود وقد فقد رفاقه . بعد نبوءة العراف هذه ينتقل باوند فجاة الى الحديث عن انتكليا ، ثم ينتقل فجاة مرة اخرى لمخاطبة ديفس وفجاة مرة ثالثة الى الحديث عن الابحار خارج العالم الآخر نحو سيرسا ومرة رابعة ينتقل فجاة الى الحديث عن افروديت وبمزيج من اللاتينية والانجليزية . واخيرا ينتهي النشيد بكلمتين غامضتين لا رابط لهما بما تقدم .

ان من اهم خصائص الكلمة المصورة هي غياب الروابط العادية المألوفة بين اجزاء الكلام سواء اكانت قواعدية ام غير ذلك وعندها تبدو لنا اللغة المكتوبة لأول وهلة بلا معنى ، غير ان المتفحص لما وراء الكلمة المصورة من خلفية تحضر مع حضور بديهة المتلقي لها يجد ان غياب المعنى يتسبب من تعودنا على ربط المعنى بالتراكيب اللغوية لا بالاجزاء المصورة . عندما يقول باوند « وبعد ذلك جاءت انتكليا » يريد أن يوحي لنا بالمشهد العاطفي الذي يتعلق بأم اوديسيوس التي وافتها المنية في اثناء غياب ابنها كما تروي لنا الأسطورة الاغريقية . كيف يريد باوند ان يقول لنا انه لا يريد الاستمرار على منوال الرواية الاغريقية ، وان يؤكد لنا ان صوت الراوي في النشيد هو صوت من أصوات القرن العشرين وهو صوته على رغم الاقتباس ، لا صوت هومر ولا فيرجل ولا حتى صوت ديفوس الذي نقل عنه من النسخة التي التقطها من مكتبة عندما كان في باريس بين ١٩٠٦ — ١٩١٠ ؛ كل هذا واكثر جمعه باوند في سطر واحد حيث يقول « خل عندك يا ديفوس . اعني ذاك (المترجم) اندرياس ديفس » ، والسطر

الذي يليه هو شرح لمكان وزمان طبعة الملحمة التي ترجمها من يونانية هومر الى لاتينية عصر النهضة .

ثم يتلو ذلك مؤشرا آخر يؤكد نية باوند في عدم اتباع التسلسل الزمني للحوادث كما هي في الاصل حيث نرى فجاة ان اوديسيوس قد رجع من رحلته في العالم الآخر ، فالمسافة بين نبوءة العراف بالرجوع والرجوع ، حقا مختصرة الى اقصر حد ، بمعنى أن باوند استغنى عن الوصف الطويل لرحلة الرجوع واكتفى بالاشارة .

وكان باوند يريد ان يقول انه ليس من المهم اقتفاء الاثر في رواية الاحداث الجسام ومصاعب الرحلة الطويلة فكلها لا تساوي شيئا اذا لم تكن مصحوبة بالجمال والموسيقى والغناء ومن هنا تاتي تحية الاجلال لافروديت التي يقتبسها باوند من ترجمة لاتينية لجورجيوس دارتونا الكريتي الذي ترجم تراتيم هومر (اثنتان منها الى افروديت) وقد وجدها باوند مجلدة مع طبعة ديفوس والمعروف انها ترجمت في القرن السابع قبل الميلاد اي بعد قرن من ترجمة الاوديسة وما يقتبسه باوند هنا هو من الترنيمة الاولى .

اما عن المزج بين اللاتينية والانجليزية فمن المعتقد ان باوند راى صعوبة هذا الامر فراح يقدم الالهة ببعض لغتهم التي عاشوا بها (كما يلاحظ جورج كيرنز احد نقاد باوند) وذلك كخطوة اولى نحو خلق الالفة وضغط حجم الهوة بين صوت الشاعر في الملحمة القديمة والصوت الجديد في المحلمة الحديثة الى ان تنشأ الالفة تدريجيا بين الصوت القديم والصوت الجديد .

وينتهي النشيد الاول بعبارة هي مزيج من عبارة الاستمرارية في الرواية and then وعبارة الاستنتاجية therefore وهي لا تَعِدُ بشيء قادم ، فالنشيد الثاني يبدأ بشيء لا علاقة له بالنشيد الاول ، وهي ايضا لا تمهد لشيء من النشيد الاول ليستمر فيما بعد ، بل هي كما يقول

كيرنز تعلن ان الرحلة ستكون ما يتبع من شعر : « انجار نحو المعرفة التي تثبتها التجربة في الحياة » كما يقول باوند اي ان باوند لا ينوي اعادة رواية سالفة ، حتى تكون لديه الملحمة معروفة سلفا ، ويكون تسلسل الاحداث كما حصلت في الماضي هو ما تعده الرواية .

اذن فالجزء الاخير من النشيد الاول يبدو في ظاهره مفككا يخلو من الروابط ينتقل فيه الشاعر من حدث الى آخر دون تمهيد وكان الاحداث شظايا متناثرة هنا وهناك . وهذه الظاهرة كما هو معروف هي من خصائص الكلمة المصورة التي تخفي عادة وراء احداثها المتناثرة وباطاخفيا تبقى مهمة العثور عليه لدى المتلقي للقصيدة . فلو اردنا مثلا ان نبحث عما يربط هذه الاحداث في الجزء الاخير من النشيد لقلنا ان ترنيمة افروديت تحل محل تسلسل الاحداث كما يحل مترجم الترنيمة الكريتي محل ديفس مترجم الاوديسة وقد جمع الترجمتين مجلد واحد وكان باوند هنا يريد ان يقول بان الناحية الاستطيقية هي المنتهى في عملية الفن حيث ان الجمال يطغى على الحدث في العملية الشعرية . كذلك يمكن ان نجد العلاقة بين افرديت والرحلة في البحر بمساعدة نبتيون من خلال تذكرنا ان افروديت تخرج من محار من البحر اي ان البحر الذي الهه نبتيون هو احوج ما يكون اليه البحار الشاعر اوديسيوس ــ باوند .

مما تقدم نستطيع القول ان التعرف على بعض نواحي اساليب باوند الشعرية امر ضروري قبل الشروع في الترجمة ، وبدون ذلك لا يكون الاخفاق مستهجنا . ولننظر الآن الى ترجمة يوسف الخال للجزء الاخير من النشيد . يترجم الخال اهم حدث في هذا الجزء وهو Lie quiet Divus بـ « اضطجع بهدوء يا ديفوس » وبهذا يفقده كل معنى والسبب في ذلك طبعا هو ان المقصود من lie quiet غير ذلك حيث يخاطب باوند ديفس هكذا وكانه يريد منه ا ن يتنحى جانبا والا يحتج على عدم استمرار الشاعر في الاقتطاف منه وان يهون من روعه نتيجة لذلك وكأن المسألة اشبه بلفت نظر الى ديفوس اولا والينا ثانيا . ويمكن ان

تتصور ترجمات متعددة تحل محل هذه العبارة وكلها تفي بالغرض فيمكن ان نقول على سبيل المثال «نم مرتاحا يا ديفوس، اعني يا أندرياس ديفوس» بمعنى ان باوند يريد ان يريحه من تقديم حوادث له من اجل استخدامها في شعره حيث انه سينتقل الى مصدر آخر وفي هذا ايضا اشارة الى ان الشاعر غير مقيد بمصدر معين وانه حر في ابداعه . ويمكن ترجمة بقية السطر « ... اعني ، يا اندرياس ديفوس » وهو مجرد تأكيد وليس تقديم ديفوس لنا كما يجيء في ترجمة الخال : «اعني هذا هو اندرياس ديفوس» .

ثم هذه ترجمة الخال للسطر السابع (حسب الترقيم اعلاه) :

« ثم اقلع ، بطريق « سيرنس » ومن هناك خارجا وبعيدا وصوب سيرسي » نلاحظ هنا ان الامر اختلط على الخال فظن ان ضمير المفرد الغائب يعود الى ديفوس فطلب منه ان يقلع كما طلب منه ان يضطجع من قبل ، ثم انه ظن ان جنيات البحر مكان يعبر منه ديفوس . ويلاحظ ان باوند وظف الظرف المكاني ليعبر عن اشياء كثيرة . حيث جاء وصف الرحلة من العالم الآخر الى سيرسة باستعمال ثلاث ظروف مكانية فقط . والمعروف ان باوند صانع ماهر في اختصار اللغة الشعرية الى اقصى حد .

وهذه ترجمة لذلك البيت والذي يليه :

« ثم ابحر اوديسيوس ، تغنيه جنيات البحر ومرتحلا عن عالم الغيب وصوب سرسة » .

ومن الملاحظ هنا ان باوند يستخدم العطف ثلاث مرات في مسافات قصيرة جدا لا يستعمل فيها العطف عادة في الانجليزية بالاضافة الى ان الكلمة المصورة تبتعد عن استخدام العطف ولكن باوند يوظف العطف هنا كمؤشر لثلاث مراحل في رحلة اوديسيوس : الاولى خروجه من العالم الآخر outward والثانية ابتعاده عنه away والثالثة اتجاهه نحو سرسة upon . وبهذا يكون باوند قد غطى الرحلة بين العالم الثاني

وسرسة بأقصر حجم كلامي وعندما يضيف باوند الى كل ظرف مكاني من هذه الوظروف الثلاثة عطفا يكون قد خلق تعبيرا كاملا لمرحلة من مراحل الرحلة . ومن الواضح ان ترجمة الخال « ومن هناك خارجا وبعيدا » تدلل على انه لم يكن واعيا بأهمية كل هذا الاقتضاب في اللغة كذلك يخطىء الخال عندما يترجم Cretan's phrase : « كقول الكريتين » ويضل الطريق تماما عندما يخفى عليه ان باوند انتقل من المترجم ديفوس الى المترجم جورجيوس دارتونا الذي اسمى نفسه Cretan او باللاتينية Cretensis وهو شخصية ليست ذات اهمية عاش في بداية القرن السادس عشر .

ويمكن ترجمة ما تبقى من النشيد الاول كالآتي : ترنيمة اجلال .

يا افروديت ــ في قول ذاك الكريتي ــ يا ذات التاج الذهبي ،
يا من وكل اليها سيادة قبرص ، افروديت المعبودة الطروب ،
يا ذات القرط النحاسي .
يا ذات النطاق والخمائل الذهبية ، بجفنيك الكحيلين
ترعين غصن أرجسيدا الذهبي
وبعــد . . .

ويبدو أن الخال لم يجد ترجمة للعبارة الاخيرة حيث انها سقطت كليا من الترجمة . اما النص اللاتيني فقد اكتفى بنقله بأحرف عربية تبقي على الاصوات اللاتينية وكانه يلتقي مع باوند في المحافظة على الروح الاصلية للنص بهــذه الطريقة .

وليس المقصود من هذه العجالة النقدية تقصي النقص في ترجمــة الخال ولا تقييم الترجمة بكاملها . ولو كان الامر كذلك لاستعرضت الترجمة بكاملها وليس الجزء الاخير فقط وبينت ان استبداد بعض نواحي الاسلوب في العربية كالعطف والبلاغة بالمترجم يعمق الصعوبة التي تكمن

ي الشعر نفسه من النقص في الترجمة بعد ذلك . ويمكن توضيح هذا الامر باستعراض لترجمة الجزء المتبقي من النشيد الاول الذي لم اتطرق اليه . ولكن الهدف الرئيسي من هذه المناقشة هو التعرف على مواطن الصعوبة في الترجمة حتى لو كان المترجم جادا مثل الخال .

ومجرد اختيار الخال للنشيد الاول لتقديم باوند لهو الدليل على تقدير الخال لاهم انتاج شعري لباوند ولا بد ان الخال اقدم على الترجمة وهو يعي مشكلاتها وكان بامكانه مثلا ان يقدم باوند بادىء ذي بدء من خلال قصائد قصيرة من بين اشعاره الكثيرة . ولو نظرنا الى المقالة النقدية التي كتبها عن باوند واتبعها النشيد في نفس العدد لوجدنا أن الخال كان على دراية بأهمية اناشيد باوند حيث يقول في سياق الحديث عن باوند « أما الاناشيد ، فانها باجماع النقاد من أهم النتاجات الادبية في العصر الحاضر ؟ ويصفها بانها « عمل ادبي فذ » وفي مناسبة اخرى يقول «النشيد الاول الذي نقلناه الى العربية دون اي تصرف ليس سوى مثال متواضع لنتاج عبقريته الفذة . وهو مستمد من الفصل الحادي عشر في الاوديسة لهومر ، حيث يجري وصف رحلة اوديسيوس الى جهنم [العالم الآخر او عالم الاموات] وحديثه مع تيريسياس . وبذلك توخى باوند أن يثبت بضربة ماهرة واحدة المحور الذي ستدور عليه موضوعات الملحمة ، وهو الرحلة البحرية ، ومحادثة الاموات ، والعصور الثلاثة : العصر الكلاسيكي ، وعصر النهضة ، والعصر الحاضر .

ومهما كان السبب : صعوبة في النص الاصلي أم نقص في الترجمة فلم يرد ذكر لاناشيد باوند على صفحات شعر الا بعد مضي ما يقرب من ثلاثة عشر عاما وقد ظهرت مقالة عنوانها « عودة الى ازرا باوند وأثره في الشعر » ومن الواضح أن العنوان يهدف الى تذكير القارىء بالمرة الاولى التي ظهر فيها في شعر وتحتوي المقالة على حاشية تذكر بهذا الامر . وظهرت المقالة في العدد الاخير للمجلة ، وليت باوند ودع بمثل ما استقبل ، أعني ليت باوند في هذه المقالة وجد انصافا كما وجده بالمقارنة من يوسف الخـال .

كاتب المقالة المعنية هو سهيل بشروئي ، زميل يوسف الخال كما نعلم ، في الجامعة الامريكية ولكنه في دائرة اخرى ـ دائرة اللغة الانجليزية وآدابها . يقول بشروئي « ولو توفي باوند عام ١٩٢٥ لبقي اسمه خالدا ، وذلك للشعر الجيد الذي كتبه ، وبالرغم من قلة عدد « الكانتوز » التي كتبها » . ويعلق على أناشيد بيزا وهي الاناشيد التي كتبها عندما اعتقلته السلطات العسكرية الامريكية بُعَيد احتلالها لايطاليا أثناء الحرب العالمية الثانية ـ يعلق عليها بقوله « انها اجمالا بنيان من الانفعالات الشاذة والمهزوزة » رغم ما فيها من « آيات من الشعر الرفيع » هذا قول لم يقله احد عن باوند . ومن المتفق عليه بين قراء ونقاد باوند ان اناشيد بيزا هي من روائع الشعر حديثه وقديمه ولا اعرف احدا ينكر على باوند جمال هذه الاناشيد وروعتها .

ومن المعروف ان باوند وقع فريسة الاتهامات من قبل سلطات الحلفاء اثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها بسبب تحالفه مع دول المحور ودعمه الخاص لموسوليني ومهاجمته سياسة امريكا في الحرب العالمية الثانية ولكن الاتهامات التي كيلت له من قبل خصومه كانت موجهة الى آرائه السياسية التي استمر اعلانه عنها جهارا في أواخر الثلاثينات الى أن وقع في الاسر على اثر ذلك في حزيران عام ١٩٤٤ ، ولم ينكر عليه خصومه عظمته الفنية والذين لا يوافقون باوند على آرائه السياسية يحاولون الفصل بين سياسته وفنه على الاقل

ولربما تأثر البشروئي في موقفه هذا بموقف اعداء باوند السياسي ولكن تأثر البشروئي ذهب في تطرفه الى حد الهجوم على فنه ـ هذا الحد الذي لم يصل اليه اعداؤه . وهذا الموقف ايضا ، كما هو واضح لنا : هو على طرفي نقيض من موقف الخال الذي كتب الى باوند ، كما ذكرت سابقا ، مؤكدا له وعيه بالدوافع من وراء الهجوم الذي قرا عنه في مجلة الهرالدتربيون .

ويدعي البشروئي ان باوند اوقع نفسه في مشكلة الخلط بين السياسة والاداب ولهذا يقدم لنا هذا الاستنتاج : « لكننا نرى بوضوح ايضا ان بعض الفلسفات الدعائية التي تتخذ طابعا سياسيا كثيرا ما تقود الشعر والاداب الى نتائج مخفقة غير حقيقية وغالبا ما تكون مملة » وهو بطبيعة الحال يقصد هنا باوند . ويبالغ البشروئي في ابراز فضل اليوت على باوند ولو عكس الامر لكانت المبالغة مقبولة اكثر . هذا ما يقوله البشروئي « كان من المحتمل جدا ان ينسى باوند وتهمل آثاره بعد عام ١٩٢٠ عندما غادر بريطانيا متوجها الى باريس ثم رابالو . لولا ما بذله اليوت من جهد ليلفت نظر اهل الاداب آنذاك الى ما ابتدعه باوند . والعالم الجديد الذي ادخلهم اليه » .

وقد كان بامكان البشروئي ان يدخل الى هذا الموضوع ملاخلا آخر ويبين فضل اليوت للدفاع عنه بكل ما يملك من فكر وعقل ومال مدة ما يقرب من ثلاثة عشر عاما وهو لا يكل ولا يمل في البحث عن سبل الخلاص حتى نجح اليوت ورفاقه في دفع التهم عن باوند وخرج باوند براءة من المستشفى السجن عام ١٩٥٧ بعد محاكمة دامت طوال هذه المدة قدم خلالها اليوت اسمى آيات التضحية على الرغم من ان اليوت لم يشاطر باوند في موقفه السياسي الذي ادى به الى تلك المحنة ؛ وعاش بعيدا عن ضوضاء السياسة . كان بامكان البشروئي اذن ان يذكر حقيقة هذا الموقف ويجنب نفسه عناء المبالغة في مقالة خصص معظمها للحديث عن فضل اليوت على باوند بشكل لا ينصف باوند ولا يرضي اليوت .

والمقالة في مجملها تحاول الجمع بل الخلط بين المدح والذم دون القدرة على تبرير او توثيق هذا وذاك . والبشروئي مثلا ينتقد ليفز لانه « بخس باوند حقه » علما بانه لم يتجرأ احد غيره على ان يبخس باوند مثل هذا البخس .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا يتعلق بموقفنا حيال اديب كبير مثل باوند نجد صعوبة في فهم وترجمة اهم اعماله الشعرية وهي الاناشيد

هل نبدأ محاولة بترجمة بعض الاناشيد وعند الاخفاق ننتقل الى ترجمة الاشعار القصيرة كما فعل يوسف الخال عندما ترجم عددا من قصائد باوند ظهرت في مجلة شعر بعد ثمانية اعوام ، وهي في اعتقادي ترجمة مرضية للغاية وتفوق كثيرا ترجمة البشروئي لمجموعة القصائد القصيرة التي ترجمها وضمنها مقالته . هل نفعل ذلك ام نلعن باوند واناشيده اما بسبب صعوبتها واما تحت تأثير آراء مغرضة توجه الى موقفه السياسي !

في اعتقادي ان باوند يستحق دراسة مستفيضة لاساليبه الشعرية قبل الشروع في ترجمته ويستحق العودة اليه دون كلل وتأمل طبعا الا تتكرر عودة مثل عودة البشروئي مثلا ولا عودة من يترجم باوند بطريقة وكانها لا تحتاج الى اكثر من المام بلغتي الترجمة كمل فعل كميل داغر الذي قام بترجمة كتيب عن باوند كتب بالفرنسية ويتضمن هذا الكتيب دراسة وبعضا من اشعار باوند من جملتها النشيد الاول وقد جاءت ترجمة الاشعار من السطحية بمكان ما يجعلها عديمة الجدوى حتى للقارىء العربي الذي لم يطلع على باوند من قبل (٦) .

وأخيرا فهذه عودة الى باوند آمل ان تكون مكملة لمحاولة يوسف الخال حيث اني اومن بما يؤمن به من ان لدى باوند رسالة نافعة لشعراء هذا العصر مهما اختلفت لغاتهم . وقد قمت بعدة دراسات حول باوند في الاعوام القليلة الماضية وشرعت في ترجمة اشعاره ايضا وما اقدمه هنا من ترجمة للنشيد الأول ما هو الا نموذج بسيط من مشروع طويل الامد آمل أن يكون مساهمة مثمرة لتقديم القارىء العربي الى شاعر نذر حياته وفكره وحياته لاحياء تراث السلف ومد يد العون للخلف حتى اصبحت سيرته التي عاشها في حياته ملحمة تظلل ملحمة الاناشيد التي انشأها من وحي خياله .

ازرا باوند

النشيد الأول Conto 1

ونزلنـا بعـد في السفينة
فجرت صوب البحر القدسي امواج الشاطيء تقذفهـا
ورفعنـا الصاريَ والقِلْـعَ على الدكناء
تحمـل اغنامـا واجسـامنا .
مثقلـة" بالدمـوع ، والريـاح تدفـعُ السفينة
الى الأمـام ، تلتوي بالشـراع
هـذي سـفينة ذاتِ العصـاب الموشّى
فعدنـا في السـفين تضـربُ الريـاحُ دفتَيْهـا
تعَبّي شـراعَها المسدولَ ، وانتهى النهارُ وهي تمخُر العبـاب .
الشمسُ تغْفـو ، على صفحةِ المحيـطِ كلّـه الظـلالُ
قـد بلغنـا تخـومَ أعمـق الميـاه ،
حيـثُ ديـارُ القمـر ، والمدائـنُ المسكونـة
تلفهـا غلائـلُ الضَّبـاب ، لـم يخترِقْـه قـطْ؛
شـعاعُ الشمس ، او لألاءُ النجوم . تنساب من السماء الى الارض
واسـدلَ الظلامُ استارةَ السّودَ هناك على اتعس الرجال .
تراجـعَ المحيـطُ ، حتى بلغنـا بقعـةً

عنهـا سِرْسَـةَ قبـل انباتنـا .
هنـا اجرى الطقوسَ بريميدسَ ويوريلوكس
وسللت مـن جيبـي سـيفي
فحفـرتُ وجـاراً تربيعـاً ذراعـاً في ذراع ،
وصببنـا فيـه قرابـينَ لأرواحِ الموتى
قرّبْنا بدءاً ذوبَ الشهدِ ، وثنينا بحلوِ الخمرِ وحساءٍ بابيض الدقيق.
ودعـوتُ لهـا مـات الموتـى النخِرة
كما تقضي السُنّةُ في إثاكـا ، وقربـتُ خيرَ
عقـام الشـيرة ، وكومـتُ اكوامـاً من نفيسِ المتـاع
وشاةً لتريزياس وحده ، شاةً هاديةً سوداء من ذاتِ الأجراس ،
فجـرى في الحفـرةِ دمهـا القـاني
ارواحٌ تصعدُ من اريبوس ، ارواح شـاحبةُ الوجوهِ لعرسـانٍ
فتيـانٍ ، وشـيوخٍ تحملـوا في هـذه الدنيـا كثـيرا
ارواحٌ لم ترقـأ اعينهـم ، وصبايـا غيـدٍ ملـد ،
ورجـالٍ عـدٍ فرقتهـم اطـراف السـمرِ البرونزيـة
غنتـم في الحـربِ وآثـارُ الـدمِ بسواعدهمْ
التفـت جمهـرةٌ حـولي ، فطفقـتُ اصيـح ،
متقـع اللـون ، يا رجـال زيـدوا قرابـين الماشـية ،
وانحروا القطعـانَ ، فاخذتِ البرونزية تحزُّ رقاب الشاء .
وصببـتُ الطيـبَ ، وناديـتُ الاربـاب
ناديـتُ بلوتـو القهـارَ ، وحييـتُ بروسبيريـنَ ،
جـردتُ السـيف الشـابيَ
وقعـدتُ ادفـعُ عنـي طيشـى الارواح الواهنـة

حتى اســمع تريزياس .
فجـاء الأول اليـنـور ، صديقنـا اليـنـور ،
لـم يدفـن ، قد نثرت اوصـاله على الأرض المتسعة
اوصـال قـد تركت في دار سرسـة ،
لـم يَبـك عليـه ، لا ولـم يلـف بكفـن
روح مسكينة . فصرخت تتدافـع كلمـاتي :
« اليـنـور ، عجيـب كيف آتيـت الى هـذا الشط المظلـم
آعلـى قدميـك مخفـا سـباقا كـل البحـارة ؟
فـرد يقـول متثاقـل :
سـوء الحـظ وعـل الخمـر انا مـاني في موقـد سرسـة
ونزلـت الـدرك الاسـفل دون تحـرز
فانقلبـت على احـد الاعمـدة
فاندقـت عنقـي ، فـرات روحـي افرتـس .
ولكـن يا ملـك اذكرني ، انا مـن لم يبـك عليـه ولـم يدفـن ،
اجمـع طرفي ، وابـن ضريحاً لي عنـد الشط ، واكتب :
« رجـل لا حـظ لـه ولا شـهرة مرتقبـة »
وارفـع مجدافي فـوق القبـر ، فكـم جذفت بـه بـين الصحب » .
وجاءت انتيكليا التي كنت قد نحيتها ، ومن بعدها جاء الثيبي تريزياس،
يحمـل مخصرتـه السحريـة ، عرفنـي ، فقـال اولاً :
وثانيـة ، فلمـاذا ؟ يا منحوس
تلاقي هذا الصقع الموحش وارضاً مرعبـة لا تطلع فيها الشمس
تنـح عـن الحفـرة ، واستبق شـرابي الدمـوي
لكـي اتنبـا » .

وقـال وقـد قـواه الـدم : يـا اوديسـوس ،
سـتعود بعـون الحاقـد نبتـون ، عبـر بحـار دكـن
وتفقـد كل ّ صحابـك » . وبعدئـذ جـاءت انتيكليـا .
نـم مرتاحـا يا ديفوسـى ، اعنـي ، يا اندرياسـى ديفوسـى ،
يا مـن ترجـم هومـر في اوفسـينا وشـلي عـام ١٥٣٨ .
قد ابحر اوديسوس ، تغنيـه جنيّـات البحر بعيدا خارج العالم الآخر
صـوب سرسـة .

ترنيمـة اجـلال

يا افرديـت ـ في قول ذاك الكريتي ـ يا ذات التـاج الذهبي ،
يا من وكل اليها سـيادة قبرص ، افرديت المعبودة الطروب ، يا ذات
القرط النحاسي يا ذات النطاق والخمائل الذهبيـة ، بجفنيك الكحيلين
ترعين غصن ارجسيدا الذهبي . وبعد :

* * *

الهوامش

١ ــ علمت من عمر ، نجل باوند ، ان والده اشار عليه اكثر من مرة بالتحول من تعلم العربية الى تعلم الصينية والسبب في ذلك ليس انتقاصا من شان العربية ولا من ثقافتها ، ولكن باوند كان شغوفا باللغة الصينية لانها تساعده في الاستفادة منها بسبب طبيعة الكلمة المصورة (ideogram) حيث يرى باوند تفوقا في اللغات التي تستعمل الكلمات المصورة على اللغات التي تستخدم الحروف الهجائية كالعربية .

٢ ــ انظر « عزرا باوند : كانتور I » شعر كانون ثاني ١٩٥٧ ، ص ٧٢ ــ ص ٨١ .

٣ ــ ترجم الخال سبع قصائد لباوند بدون اي تعليق وهي

La Fraisne; The Tree; Threnos; A Girl; Thus in Nineva; The Eyes; A Virginal.

شعر ، شتاء ــ ربيع ١٩٦٤ ، ص ٧٥ ــ ص ٨٣ .

قبل ترجمة هذه القصائد قام بدر شاكر السياب بترجمة قصيدة قصيرة لباوند « The River Merchant's Wife: A Letter»

ونشرها في بغداد مع مجموعة قصائد قصيرة اغلب الظن في عام ١٩٦٠ (١٤ــ١٦) ثم قام جبرا ابراهيم جبرا بنشرها في كتابه « الحرية والطوفان : دراسة نقدية للشعر الحديث (بيروت ١٩٦٠) ص ٢٠٤ ــ ص ٢١٦ » .

وترجم السياب القصيدة بشيء من التصرف حيث جاءت الترجمة موزونة ومقفاة متميزة باسلوب غنائي كلاسيكي .

٤ ــ « عزرا باوند : كانتو I » ص ٨٠ .

٥ ــ « عودة الى ازرا باوند واثره في الشعر » شعر خريف ١٩٧٠ ، ص ٦٩

٦ ــ نقل الكتاب الى الفرنسية لوريت فيزا وعنوانه ازرا باوند مقدمة ، مختارات من شعره ببليوغرافيا وتوضيحات مصورة وقد ظهر الكتاب في باريس عام ١٩٧٣ ونقله لميل داغر الى العربية قبل عدة اعوام ، وظهرت الترجمة في بيروت حيث نشرتها

المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٨٠ . وبهذه المناسبة اود ان اعبر عن شكري للمترجم الفرنسي فيليب مكرياموس الذي ساعدني في الحصول على النسخة الاصلية بالفرنسية بعد أن أصبح الحصول عليها صعبا . وفي جميع الحالات فالترجمة العربية التي قام بها داغر لا قيمة لها لبعدها عن باوند وشعره . وكان المترجم قام بترجمة نص من صحيفة يومية دون اي اكتراث لأي مشكلة تنجم عن ترجمة النص الادبي عادة ، او عن ترجمة شعر مثل شعر باوند .
مثلا نرى داغر يترجم قصيدة باوند الشهيرة والتي نراها دائما مضرب مثل على التصويرية imagism كالاتي :

في محطة مترو In a Station of the metro ظهور هذه الوجوه وسط
الجمهور فيه The apparition of these faces in the crowds; .
تويجيات على غصن رطب واسود Petals on a wet, blach bongh.

هذه القصيدة التي قضى باوند اشهرا قبل كتابتها ، وهو يبحث عن صورة يناسب تعبيرها المشهد الذي رآه في محطة القطارات في باريس ساعة السفر وهو بالطبع مشهد يومي ؛ لكن شعوره به كان متميزا لدرجة انه تمنى لو استطاع ان يقدمه رسما بالالوان وكلما حاول قصيدة وجدها لا تفي بالغرض واعرض عنها الى ان خرج علينا بهذه الصورة التي تعتبر اقصر قصيدة في الانجليزية . وهي من الناحية اللغوية ، كما نرى ، غاية في الدقة والاختصار ، واي ترجمة لا تراعي هذين الامرين تضل السبيل . فعندما يضيف داغر العطف بعد رطب يفسد معنى القصيدة باكملها وربما كان غياب العطف هو من اهم مقومات المهارة التعبيرية في القصيدة التي بني عليها تصورها وتركيبها .

○ ○ ○

الرحلة إلى اللاشعور: دراسة مقارنة في نظرية الشعر وممارسته عند روبرت بلاي وادونيس

د. ابراهيم الداؤد
جامعة اليرموك

ان الهدف من هذه الدراسة هو تقصي بعض وجهات التشابه الملفتة للنظر بين النظرتين الشعريتين عند روبرت بلاي وادونيس وبين ممارستي كل منهما لفن الشعر . ان الفرضية التي يضعها هذا البحث تقوم على اساس ان كلا من الشاعرين يعتمد في تكوين اسس نظريته الشعرية على معارف عامة مشتركة مشتقة من علم النفس ولاسيما ما يتعلق منها باللاشعور ونظرية النماذج الاولية (Archetypes) كما تظهر في تحليلات يونج C.G. Jung ولعل النموذج الاولي للام (Mother Archetype) كما يظهر في دراسات يونج يشكل نقطة ارتكاز لدى كلا الشاعرين في نظريته الشعرية فهو يرتبط ارتباطا وثيقا

لدى كل منهما بمهمة الشاعر ووظيفته الا وهي تحقيق النفاذ من عالم الشعور الى عالم اللاشعور ، وتحقيق الاندماج او الاتحاد الكامل بينهما في احسن الاحوال . ان روبرت بلاي الذي يشترك مع يونج في تمييزه بين نوعين من الملامح للنموذج الأولي للام ــ السلبي والايجابي ، يتفق مع ادونيس في ان الملامح الايجابية لهذا النموذج هي الوسيلة الناجعة للشاعر للولوج من عالم الشعور الى عالم اللاشعور وتحقيق الاتصال والوحدة بينهما على هيئة تحقق للانسان ذاته الكبرى ، وتفتح امامه ابواب الكمال . ومن ضمن هذه الملامح الايجابية للام كما يراها يونج العناية المفرطة ، والتأثير السحري الانثوي ، والنشوة الروحية والحكمة التي تتعدى حدود العقل . ان غياب الاتصال بين عالم الشعور واللاشعور كما يرى يونج واخضاع الافكار الاولية في عالم اللاشعور لسيادة العقل وقوانينه تشكل حالة من الفقر الصحي النفسي والمحدودية يصبح المرء معها قادرا على تعزيز معرفة الاشياء ضمن عالم الشعور ، بينما تؤدي الى جهله للاشياء والافكار في عالم اللاشعور التي يحتاج معرفتها والشعور بها . ان تسويد العقل واستقلاليته عند الانسان تحوله الى العقلانية المطلقة التي تؤدي بالنتيجة الى ان يرى الانسان نفسه لا على حقيقتها بل كما يصورها له العقل (Four Archetypes, p. 27) ويؤكد يونج على ضرورة بقاء الانسان على اتصال مع النماذج الاولية او الافكار الاولية والتي مصدرها عالم اللاشعور ، وإن هذا الاتصال يكفل ادراك الانسان لحقيقة انه جزء من الطبيعة ، وانه مرتبط ارتباطا وثيقا بجذوره فيها . ويذهب يونج الى ان اية حضارة تقطع اتصال الانسان بالافكار الاولية المتركزة في عالم اللاشعور ليست حضارة على الاطلاق ان لم تكن سجنا أو اسطبلا (Four Archetypes.) ان هذه الافكار هي مما يأخذه كل من بلاي وادونيس عن يونج ليكونا بها نواة نظريتيهما الشعريتين . فمن الامور المشتركة بين نظريتي روبرت بلاي وادونيس القول بان الانسان يستطيع من خلال الرؤيا الشعرية ان يتعرف على عالمه الداخلي بجوانبه المختلفة : الايجابي منها والسلبي . وان معرفة الذات لدى كل من الشاعرين ممكنة من خلال التأمل الذي هو في حقيقة الامر طريق النفاذ

الى اللاشعور في عالم النفس . ويحبذ الشاعر ان يكون الشعر نتيجة فيض من عالم اللاشعور ، ومن خلال صور واخيلة نابعة من الاحوال الداخلية للنفس . ولعل هذا الامر يفسر كون الكثير من تعبيرهما الشعري يظهر ضمن عناصر سريالية تتلاشى فيها حواجز الزمان والمكان ، كما يفسر اهتمام الشاعرين بالاحلام وانشطة اللاشعور . والشعر عندهما ينظر له على انه تعبير متحرر عن حالة الاتحاد بين عالمي الشعور واللاشعور واللذين يعتبران لدى كلا الشاعرين مرادفين لما يسميانه بالجانب المذكر والجانب المؤنث للنفس .

لقد كانت نظرية الشعر في الغرب عبر اجيال طويلة تقوم على اساس انتقال الشاعر من ذاته الداخلية وارتقائه الى عوالم روحية عليا . فكان الشعر يعتبر محاولة من الشاعر لتحقيق ذاته والاتحاد ضمن قوى خارج حدود تلك الذات كالاله او الطبيعة .

انهذه النظرية الشعرية ذاتها هي التي يرفضها روبرت بلاي ويحاول ان يجد لها بديلا في نظريته التي يسميها نظرية (الشعر الوثاب) . وتقوم هذه النظرية على ان الانسان قد انفصل تحت تاثير العقلانية عن عالم اللاشعور وما فيه من افكار اولية مرتبطة بالنموذج الاولي للام (Mother consciousness) وان واجبه ان يعيد اتصاله به مرة اخرى. ان اعادة الارتباط باللاشعور تعني التحرر من العقلانية والتي كانت ترتبط تاريخيا بعالم الرجال والذي من سماته النور والعقل ، بينما الظلام والعواطف من سمات العالم الانثوي او النموذج الاولي للام ، والتيتكون مكبوحة في غالب الاحيان . ويرى بلاي لذلك ان واجب كل رجل انيحرر الوعي الانثوي الكامن في داخله من الكبح ، وان هذا التحرير يكسب المرء نفاذ البصيرة المقترن بهذا الوعي . ويرى بلاي ان الانسان عبر العصور حاول ان يطمس حس الامومة الانثوي للانسانية ، وقد فرض عليهالذلك القواعد والاخلاقيات والوصايا . وكان مدخله الى العالم الروحي عن طريق التنسك ، بينما يقوم الوعي الانثوي الذي رفضه الانسان نفسه

على عناصر اهمها الاحساس بالطبيعة ، الرحمة ، حب المياه ، الحزن ، الاهتمام بالموتى ، حب كل ما هو مختبىء ، البصيرة والنشوة ، وعندما يحرر الشاعر حس الامومة في عالم اللاشعور لديه فانه يعيد احياء كل هذه السمات في ذاته . ان السرور الذي ينشده بلاي في (نظرية الشعر الوثاب) هو ذلك الذي ينتج من عالم اللاشعور ، لا ذاك الذي يتاتى من العقل المثقف (The educated mind) والعناصر التي يعتمدها بلاي بــلا مــن ان احاول ان ابحث في قصائده عن شرح لنظريتــه ومنها الموسيقى ، محبة الحياة ، الشجاعة في وجه الموت ، الحب والهيام والحزن والحنين .

ان العناصر المذكورة آنفا هي بعض ما ادرسه في بعض قصائد روبرت بلاي بدلا من من ان احاول ان ابحث في قصائده عن شرح لنظريته الشعرية وهو امر ينهى عنه بلاي نفسه ، ولا يجد له ما يبرره . ولعــل ما يهمنا في هذه الحال هو ان معرفة نظرية بلاي الشعرية كما اصفها في هذا البحث تساعدنا على فهم وتذوق شعره بصورة اعمق مما لو درسنا تلك القصائد بدون سابق معرفة لنظريته الشعرية . ان هذا الوضع بالنسبة لروبرت بلاي يمكن ان يصدق على ادونيس ونظريته الشعريــة . اذ ان نظريــة ادونيس في (الشعر الجــديد) يمكــن ان تساعد دارسه على فهم شعره واستحسانه . ولذلك فان هــذه الدراسة بينمــا تهتم بابراز جوانب متشابهة في نظريتي روبرت بلاي وادونيس الشعريتين تقوم ايضا بمقارنة بعض قصائدهما ذات الموضوعات المتشابهة ، وتركز على بعض الجوانب المشتركة التي تقوم اصلا على اساس اشتراك الشاعرين في افكار مشتركة حول مفهوم الشعر ووظيفته .

ولابراز الشبه بين نظرية ادونيس الشعرية ونظيرتها لدى بلاي لا بد من ذكر الخطوط العريضة لنظرية الشعر الجديد عند ادونيس ومقارنتها بما ذكر عن نظرية (الشعر الوثاب) عند بلاي . ان هنالك امرين في تعريف ادونيس للشعر الجديد مثلا :

اولا ، إن الشعر الجديد لا بد وان يتعدى المفاهيم والتقاليد الموجودة، وثانيا . ان عليه ان يكون بحثا مستمرا في عوالم اللاشعور التي هي دوما بحاجة الى الاستكشاف . ولكن بينما يرفض بلاي المفاهيم الغربية المسيحية للانسان والحياة والألوهية في محاولة منه لاثبات فكرة الانسان المتأله في ذاته ، فان ادونيس يرفض الشعر العربي التقليدي لانه يجد فيه فقط ما يسميه ترويجا أو دعاية متكررة عبر العصور لمفاهيم ومؤسسات دينية وسياسية واجتماعية . اما الشعر الجديد كما يراه أدونيس فهو ان يتحرر الشاعر من كل الاشكال الشعرية والانماط الاجتماعية الموروثة ، وان يرفض العبودية لكل ما هو موروث ، وان يكرس موهبته الشعرية للرؤيا الاستكشافية لذاته الحقيقية ليخلق بذلك صورة اكثر صدقا للانسان والحياة .

والشعر الجديد عند أدونيس يتضمن التجديد في الاداة الشعرية . فالشاعر الذي يصنع عالمه لا بد له من ان يمتلك أدواته الذاتية المرتبطة بالاستعمال المبدع للكلمات ، بالحساسية الميتافيزيقية ، وكذلك بالخيال والاحلام . ومما يلاحظ هنا أن أدوات الشعر الجديد كما يراها ادونيس مطابقة لتلك الادوات عند روبرت بلاي : فكلا الشاعرين يؤكد اهمية الحلم ، والخيال ، والحساسية الميتافيزيقية ، والتي تمكن الشاعر في كلا الحالين من ان يعطي الاشياء من حوله معاني جديدة تختلف عما نعرفه عادة . وبنفس طريقة روبرت بلاي ، يرفض ادونيس العقل في طريقته الشعرية ويعطي القياد للخيال ، والحلم والحساسية الميتافيزيقية ، لكي يجمع العقل الواعي واللاوعي في كل واحد ، وليجمع ما بين المعلوم واللا معلوم . ولذلك يعتقد ادونيس انه بما ان الشعر الجديد هو رؤيا واستكشاف فهو غامض بطبيعة الحال ، متردد ، وغير منطقي . وهو كذلك اسمى من تقاليد الشكل لانه بحاجة الى الحرية المطلقة والغموض ، والنبوة . ويأخذ ادونيس على الشعر العربي الجديد مسؤولية احراز الاصالة والغوص الى جوهر الاشياء . والشعر الجديد حري بأن يأخذ دورا ميتافيزيقيا وفلسفيا بخوضه فيما هو غير معلوم ، ونفاذه الى اعماق

الانسان . وهذا لا يعني بالطبع ان ادونيس يفترض ان على الشاعر ان يكون فيلسوفا بل هو نفسه يعلم بان الشاعر وهو يعبر عن رؤيته للعالم بطريقة فلسفية لا يملك وليس عليه ان يقدم نظاما فلسفيا متكاملا ، لان الشاعر لا يقدم اختباره وآراءه ضمن معادلات منطقية ولكن من خلال الرؤيا والبصيرة .

ومما يهمنا هنا بشكل خاص ان نذكر ان مفهوم ادونيس لميتافيزيقية الشعر يلتقي مع نفس المفهوم عند روبرت بلاي من حيث انه يحول نظر الشاعر عن علاقته التقليدية مع الله بالطريقة الدينية الى محاولة لتحقيق الانسان المطلق الكامل في ذاته . والشاعران في كلا الحالتين يرفضان الميتافيزيقية الدينية ويجدان ان يكون الشاعر مسؤولا عن خلق ميتافيزيقيته الخاصة به كما يحسها ويتعامل معها في رؤياه الشعرية . ولعل هذا ما يقود ادونيس لمدح التصوف الاسلامي واعتباره خطوة رائدة في الفكر العربي كوسيلة للمعرفة ، ولازالة الحواجز بين الله والانسان بواسطة حركة داخلية متوقدة في داخل ذات الانسان ، حرية بان تحقق له الذات الواحدة والكلية . ويدعو ادونيس الشعر الجديد ليكون الاداة الرفيعة للتعبير ، القادرة على وصف تلك الحركة . ومما يجدر ذكره ان وسيلة أدونيس لتحقيق مفهومه الصوفي للكمال الإنساني تنحصر في توظيف الحنين كمفتاح لقفزة الشاعر من العالم الخارجي الى عالمه الداخلي ، ومن المعلوم الى اللامعلوم . والحنين عند ادونيس يذكر بنفس الوسيلة في مفهوم بلاي للشعر الوثاب حيث يعظم الاخير نفس الوسيلة للوصول الى تحقيق الاتصال بعالم اللاشعور وما يرافق ذلك من نشوة .

بعد هذا العرض لنظريتي بلاي وادونيس الشعريتين يبدو واضحا ان الشاعرين متفقان في تأكيدهما على مفهوم للشعر يضع نصب عينيه استطلاع حقيقة الانسان الداخلية . لذا يؤكد الشاعران على ضرورة غوص الشاعر الى اعماقه الداخلية ليستكشف الجانب الدفين او عالم اللاشعور من النفس البشرية . ويعظم الشاعران كذلك اتحاد عالمي

الشعور واللاشعور كهدف اسمى يسعى كل منهما الى تحقيقه . ولعل دراسة بعض قصائد الشاعرين ومقارنتهما حرية ان تطلعنا على رحلة الشاعر في كلا الحالتين الى عالم اللاشعور ، ووسائل الشاعر في تلك الرحلة ، وما يواجهه ، والصور المتشابهة التي يقدمها كل منهما لوصف ذلك الاختبار .

في قصيدة لروبرت بلاي بعنوان (الابتعاد عن الاكاذيب) ضمن مجموعته **الضوء حول الجسد** نلاحظ بوضوح استحواذ فكرة توحيد عالمي النفس : الشعور واللاشعور . فالقصيدة تتكون من ثلاث فقرات تعمل معا لتعرض معتقد الشاعر بان السعادة والقداسة يمكن لهما ان تتحققا بواسطة توحيد هذين العالمين . يبدأ الجزء الاول من القصيدة بالحنين فيخبرنا الشاعر انه اخذ في الغوص الى الداخل (لقد نظرت من توي الى ما تحت الشارع) . ماذا يجد هناك؟ يجد قوتين واحدة تنحدر الى اسفل (مياها مرة) تمثل حنين الشاعر الى عالمه الداخلي ، واخرى ترتفع الى اعلى . (دیلان قديمة تنهش السماء) والتي تمثل اللاشعور في محاولة ارتفاعه الى عالم الوعي . وتتحول العاطفة في هذا الجزء من الحزن الى الرصانة والجدية عندما يتجه الشاعر الى الداخل ـ تحت الشارع الذي يمثل عالم الشعور .

والفقرة الثانية من القصيدة تبرز فكرة بلاي بأن جوهر الدين يجب ان يكون اتحادا بين عالمي الشعور واللاشعور . ان مهمة المسيح كما تقول القصيدة ليست ان يهيء لنا (حياة اخرى) لان مملكة السماء ليست في العالم الاخر وانما ينبغي لها ان تكون الآن وهنا ومتحدة مع عالمنا هذا . ويعتقد الشاعر ان وحدة جانبي النفس ينبغي ان تتم في هذا العالم وان اقصى سعادة للانسان يجب ان تكون على هذه الارض ، ولعل هذا ما تعرضه الفقرة الثالثة والاخيرة من القصيدة ، بصور جميلة ونغمة واثقة حيث يقول الشاعر :

يبتهج القديسون باعلى اصواتهم فوق اسرتهم
واغانيهم تتحرك عبر بحر مضطرب
مثلما تتحرك السلحفاة المقدسة
من الأزرق الفامق الى الأخضر المضطرب

ان الفرح والقداسة كما يرى الشاعر تتحققان للقديسين في انتقالهم الى عالم اللاشعور ، عالم الاحلام (اسرتهم) والاغنية التي يغنون هي تعبير عما ينجزون في هذا العالم لا ما يصبون اليه في السماء . انها ليست اغنية ترتفع الى السماء بل تتحرك (عبر بحر مضطرب) يمثل عالم اللاشعور ؛ لا عالما هادئا في السماء . انها اغنية تتحرك بين مكانين ضمن شيء واحد مثلما تتحرك السلحفاة بين (الازرق الفامق والاخضر المضطرب) وهما لونا المياه الزرقاء والخضراء التي يتكون منها البحر الواحد . ان القديسين يشبهون السلاحف التي تتحرك من جزء من البحر الى جزء آخر ، فهم يتحركون من مستوى شعوري معين الى مستوى آخر ومن ثم يرجعون . ان هذه الحركة في القصيدة تذكر بما يسميه بلاي في نظريته الشعرية بالتحرك نحو الداخل الى اللاشعور والرجوع منه . وتصف القصيدة من لا يستطيعون تحقيق هذا الانتقال باللصوص الذين (يصرخون بين نباتات الهليون البرية) حيث يبقون منعزلين ضمن وجود محدود في مستوى واحد من عالم الشعور . وهم على عكس القديسين عاجزون عن الاتصال بعالم اللاشعور وتحقيق التلاحم مع حس الامومة المرتبط به ، والذي يعبر عنه الشاعر بصور تتصل بالبحر ، والمياه ، والحيوانات ، والظلام ، والنوم ، والرقة والقداسة .

في قصيدة لادونيس من جهة اخرى ، نجد رحلة الى عالم اللاشعور تذكرنا بنفس الرحلة عند روبرت بلاي في القصيدة التي اسلفنا عنها . وقصيدة ادونيس وهي مترجمة الى الانجليزية بعنوان (The Messenger) (الرسول او الساعي) ، تاخذ شكل حلم يرى فيه الشاعر طفلا يقود الريح . وفي الفقرة الثانية من القصيدة يدعو

الشاعر الطفل قائلا انه اي ادونيس اخوه المبذر قادم اليه باحثا عن قدره عبر الموت . والحلم اصلا في القصيدة مرتبط بعالم اللاشعور من النفس والذي يشير اليه الشاعر بالماء ؛ بطريقة تذكر بمثيلتها عند ادونيس . والطفل ايضا يمثل عالم اللاشعور . والقصيدة في مجملها طريق صيرورة وانبعاث حيث يصل الشاعر من خلالها الى عالم اللاشعور. ويصف حاله . قبل هذا الانبعاث ، و (مملكة الجوع والدموع) . والموت يصبح مرحلة في مسيرة الانبعاث الروحي . ومثلما هي الحال في قصيدة بلاي السابقة يحدثنا ادونيس في قصيدته بانه يبدا رحلة الى اسفل الى عالم اللاشعور (تحت الماء) . ويصف الرحلة بما يشبه وصف بلاي لرحلته ، بانها غطس مبارك في الماء . وتتراوح النغمة في قصيدة ادونيس بين الرصانة والحزن . ويظهر ادراك الشاعر لعالم اللاشعور على صورة حنين له ورغبة للاتحاد معه . ويظهر هذا الحنين في الجزء الثاني من القصيدة حيث يحن الاخ المسرف الى الانضمام الى اخيه الطفل الذي يقود الريح . ومثلما يفعل بلاي نجد ادونيس يستخدم عناصر من العالم المادي ليصف جانبي النفس ؛ فالماء والحجارة تشير الى جانب اللاشعور و (مملكة الجوع والدموع) تشير الى عالم الشعور .

هنالك قصائد اخرى يمكن ان تدلل على مذهب ادونيس وروبرت بلاي في ان الحس الانثوي او حس الامومة من الامور الهامة في تحقيق الاتحاد بين عالمي الشعور واللاشعور في النفس الانسانية ؛ كقصيدة روبرت بلاي (ضد الاغتناء) التي تتكون من فقرة واحدة يمكن وصفها بانها موكب حزن وحنين ؛ وهي تمثل اعتقاد بلاي بانه لإعادة توحيد الشعور واللاشعور لا بد من وسيلتي الحزن والحنين . والقصيدة تتحدث عن قدرة الشاعر على ان يرى (الدموع في داخل الحجارة والنحيب في قرى الزنابق) . والقصيدة لوم لرجل غني يمثل عالم الشعور يحاول اسكات الحس الانثوي في داخله بواسطة القواعد والوصايا وتجنب السمات الانثوية . ولكن الشاعر يعتمد تلك السمات وسيلة

للتقليل من استبداد العقل ، وسيطرة القواعد والوصايا ، وكدرع من المحبة ، والعطف ، والبصيرة ، والنشوة ، والشجاعة امام الموت ، يقول بلاي :

كل ما نحتـاج اليـه الآن مدفون
هنـاك بعيـدا في اعمـاق جبـل
تحت ميـاه تحرسـها النسـاء

وبالمقابل فان **كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهـار والليـل** لأدونيس عامر بفكرة الشاعر المتعلقة برحلته الداخلية الى اللاشعور . وتقترن عوالم اللاشعور في هذا الكتاب بصور الليل ، والنوم ، والماء كما نجد في قصيدة (شجرة النهار والليل) . فهذه القصيدة رؤيا تظهر الشاعر في احدى الليالي قبل ان يذهب الى النوم . وهي احتفاء بعبوره الى عالم اللاوعي . وكتاب **التحولات والهجرة** في مجمله يدور حول طموح الشاعر لكي يتعدى انسانيته العابرة الى احساس بالخلود واللانفاذية يصبح معها الشاعر فجرا لذاته . وهذا الطموح الشعري لا يتحقق الا بواسطة التأمل ، والحزن ، اللذين يحملان الشاعر الى عوالم غير معلومة . ففي قصيدة (شجرة الكآبة) مثلا يقول ادونيس :

ورق يتقـدم يرتاح في
حامـلا زهـرة الكآبـة
قبل ان يصبح الكلام
صدا يتناسل في قشرة الظلام
ورق سائح يتقدم يرتاد ارض الغرابة
غابة بعـد غـابـة
حـامـلا زهـرة الكآبـة ...

ولقاء الشاعر بعالم اللاشعور في **كتاب التحولات والهجرة** يقترن بصور النساء والاطفال ، بالمياه والبحيرات ، واتحـاد الحس المذكر بالحس

الانثوي . وهذه هي نفس الصور التي وجدناها عند روبرت بلاي في بعض قصائده حول نفس الموضوع . ولعل هذه الصور تبدو واضحة في قصيدة ادونيس الطويلة (تحولات العاشق) حيث يقول :

سمعت صوت الشيخ من بعيد ،
» امامك جبل مـلآن
بودائع الحياة . لك فيه وديعة تنصرك وتجيرك . »
وسمعت صَوتاً آتياً منَ الجَبلِ ،
« ارفعوا الستائر واطلوا . »
التفت فاذا الجبل نوافذ
والنوافذ اطفال وامهات . ونظرت مصعوقا . طفلة
تبكي ، تقول هذا ابي ثم اشارت الى الثعبان ، فولى هاربا .)
وامتدت نحـوي يـد
جذبتني وادخلتني مكانا عجيبا ، بهيّا كالضوء ، لم اعرف عمـره
كان هناك سرير ينتظرني ، يجلس عند راسه طيف ينهض
كالثدي ويلبس عجيزة وصدرا وما تبقى ،
واستقيظ جَسَدي ، وَهوى اسير المسامّ وخواتم العين والسـرة
والطبيعة الثانية التي تتناسل فيها انواعٌ ثانيةٌ منَ
الخشخاش واللفاح وسواهما من نبات الذكورة والانوثة .

وحينما يكتمل الاتصال الداخلي مع عالم اللاشعور عن طريق هذا الالتحام بين المذكر والمؤنث فان الشاعر يعبر عن ذلك بقوله :

اخترق سفينة جسدي اليك
استطلع الأرض الغامضة في خريطة الجنس
اتقـدم
اكسو ممراتي بالطلاسم والاشارات

ابخرها بهذياني الادغالي ، بالنار والوشم ،
ظهرك نصف قارّة ، وتحت ثدييك جهاتي الاربع .

وحب المرأة عند ادونيس مرحلة لا بد منها في رحلة الشاعر الداخلية في **كتاب التحولات والهجرة** . واتحاد المذكر والمؤنث هو ما يعبر عنه الشاعر رمزيا في القصيدة المشار اليها سابقاً حيث يقول :

اَجمعُ بين القمر والشمس
وتقـوم ساعـة الحـب
انغمس في نهر يخرج منك الى ارض ثانية
اسمع كلامـاً غريبـاً
يصير جنائن واحجـاراً امواجـاً
وزهراً سَمَاوي الشـوك .

ان اتخاذ القمر والشمس رمز لاتحاد المذكر والمؤنث ودخول الرجل في النهر الانثوي . وان الماء رمز للحياة الناتجة من هذا **الاتحاد** . وبما ان هذا الاتحاد مع عالم اللاشعور مقترن بصور الظلام يؤكد الشاعر على وجوده في ظلام ينفتح بشكل غامض على حياة جديدة ، وعوالـم جديدة ، حيث يقول :

وطلع مني العالم صارخا كالحربـة .
« اهبط عميقاً عميقاً في الظلمة »
ووقعـت في الظلمـة
رايت الحجر ضوءاً والرمل مياهاً تجـري
والتقيت بك ورايت نفسي وقلـت
سابقى في الظلمةِ ولـن اخرج
لكن جاءت الشمس وهربتنـي
ورايت كل شيء يدخل في الشمس ...

ان اكتمال مثل **هذه** الرؤيا التي يطمح الشاعر من خلالها الى مرحلة يحقق فيها ممارسة طقوس ذاته يعني لادونيس التحرر من كل السلطات والقيم التقليدية الخارجة عن تلك الذات . في (فصل المواقف) **من كتاب التحولات والهجرة** يحرر الشاعر ذاته من تلك السلطات ويعلن رحلته الى عالمه الداخلي ويخاطب خصومه بسخرية واضحة طالبا اليهم ان يتركوه فيقــول :

انتـم ايهـا الملائكـــة
الاطهـــــــــار
المنقـــــنون
القـــــــواد
الحكمـــــــاء ... الـخ ،

التمس منكم في هذه اللحظــة معجزة واحدة ان تعرفوا كيف تقولون وداعـا . واو دال الف عين الف

معجـزة واحدة . وداعـا
بيننا بُعدُ الــرُوح
بيننا الأعمـاقُ والسَفرُ في فضـاءِ الأعمـاق

ومن مما يمكن ان نخلص اليه من خلال هذه الدراسة ثبوت مـا افترضاه بدءاً من ان هنالك امرا مشتركا في شعر ادونيس ورويرت بلاي يشتقانه اصلاً من بعض معارفهما النفسية ويجعلانه اساسا لنظريتهما الشعريتين وهو ان الشاعر حري بان يبحث عن حس الامومة الانثوي المكبوح في داخله والذي ينبغي ان يكون طريقه الى اعادة توحيد الوعي واللاوعي في عالم النفس والحس الانثوي وما يرتبط به من خصائص ايجابية هو طريق الشاعر ووسيلته للنفاذ الى عالم الخبرة الباطنية في عالم اللاشعور الذي لا يمكن للشاعر ان يحقق الكمال دون الاتصال بـه والاتحاد معــه .

★ ★ ★

نحو علم للعروض المقارن

د. سيد بحراوي

علم العروض هو العلم الذي يهتم بدراسة الظاهرة الايقاعية من شعر لغة محددة ، او أمة معينة . ولا يعني هذا تطابق مفاهيم اعاريض اللغات المختلفة او علوم العروض من اللغات المختلفة ، بسبب اختلاف عناصر الظاهرة الايقاعية التي يدرسها كل علم . الاتفاق او التطابق قائم بشأن الاختصاص ، وبشأن ماهية الظاهرة الايقاعية ذاتها كتكرار منتظم لظاهرة صوتية محددة في انساق محددة . ومع ذلك فانه يصعب القول بان علما مقارنا للعروض قد وجد حتى الآن ، بدليل النداء الذي اطلقه ايتيامبل في كتابه « المقارنة ليست عقلنة » للاهتمام بدراسة الوزنيات Metrique والعروض المقارن (١) غير ان هذا لا يعني غياب الدراسات التي

تدخل في اختصاص هذا العلم المقارن من اوسع الابواب ، منها ما يشير اليه ايتيامبل نفسه ، ومنها بعض الدراسات المنشورة طبعات حديثة نسبيا (في النصف الثاني من القرن العشرين (٢) ، ومنها بعض العناوين التي وجدناها من تاريخ مبكر مثل دراستي سكوبا Scoppa عن العروض الفرنسي والايطالي والاعاريض العالمية (١٨١٤ ـ ١٨١٦)(٣) ودراسة رودموس بروفت عن العروض الفرنسي والانجليزي (١٩٠٥)(٤)

ان معظم هذه الدراسات ـ كما هو واضح ـ قد اهتمت بدراسة عنصر ايقاعي او ظاهرةايقاعية عامة،ودراسة تطبيقية مقارنة بين ادبين او لغتين ، ولم نعثر ـ فيما نعرف ـ على دراسة تسعى لان تصنع اطاراً نظرياً ومنهجياً عاماً لعلم العروض المقارن ، سوى مقالة سريعة لجريح لا دربر بعنوان « المنهج القارن في دراسة العروض » (١٩٨٥)(٥) والتي تقدم فيها بعض الملاحظات العامة المفيدة ولكن السريعة في ذات الوقت بشأن مفهوم المقارنة ، وخصوصية بعض الاعاريض العالمية .

اما في اللغة العربية فلم نر ما يدخل في نطاق هذا المشروع النظري سوى فصل من كتاب الدكتور كمال ابو ديب « في البنية الايقاعية للشعر العربي » وهو الفصل الثالث المعنون بـ « مقدمة لعلم الايقاع المقارن » (٦) وفيه يسعى ابو ديب لاقامة هذا العلم على اساس نموذج للتشكلات الايقاعية في الشعر العربي ، يوضحه بقوله : ص ١٣٢ : « في الفصل الاول من البحث قام هذا الكاتب بتركيب نموذج نظري للتشكلات الايقاعية التي تتخذ النواتين (ـ ـ ٥) (ـ ٥) اساسا لها . وقد ظهرت هناك طبيعة الانساق الايقاعية الممكنة ، بعد ان تتشكل من النواتين الوحدتان الايقاعيتان (علن ← فا) (فا ← علن) . وقد تضمن النموذج الناتج في تركيبه بكورا لتنمية نموذج اكثر شمولا من امكان انسحابه على الانظمة الممكنة عاليا . والفرض هنا ، ان يطور النموذج السابق ليتخذ صيغة نموذج رياضي .. قد لا يقتصر صدقه على الشعر العربي ، بل تصبح له القدرة على الامتداد ليكون انسانيا عاما » .

ويتم تطوير النموذج على اساس السماح بزيادة عدد مرات ورود اي من العنصرين ، ولكنه يبقى في اطار المزدوجة او الثنائية التي يرمز لها بـ (L-S) او لـ (S-L) والملاحظة الواضحة هنا ان المؤلف ينطلق من نموذج نظري رآه منطبقا على ايقاع الشعر العربي ، ويسعى لتعميمه على بقية الاعاريض . فيرى ان الايقاعين الانجليزي واليوناني ينطبق عليهما هذا النموذج ، ولكنه يشير ــ هو نفسه في صفحات ١٨٣ ــ ١٨٦ ــ الى ان هناك اعاريض لا تعتمد هذا النموذج مثل الالماني والفرنسي والياباني، والتي تعتمد على تكرار نوع معين من المقاطع اي عدد من المرات دون اهتمام بما يشكله من انساق ، كما انه يضطرب في بعض المواقع كما هو الحال بشأن الايقاع الالماني فينسبه الى النموذج الاول مرة والى الثاني مرة اخرى (ص ١٨٣) .

وليس همنا هنا صحة نموذج ابي ديب النظري او خطئه ــ بشأن ايقاع الشعر العربي ، فقد سبق ان ناقشناه في موضع آخر (٧) . ولكن ما يهمنا هو اظهار الحجم الحقيقي من الفائدة التي يقدمها هذا الفصل لعلم العروض المقارن . وتقديرنا ان الفائدة الاساسية فيه احتمالية غير متحققة بالفعل . حيث تتيح امكانية التفكير في بعض اوجه الشبه بين بعض الاعاريض من حيث نوعها (كمي / كيفي) وانساقها . اما فيما عدا ذلك ، فان الفصل لا يعتبر ــ حقا ــ مقدمة منهجية لعلم الايقاع المقارن (ولنلاحظ ان الايقاع ليس علما وانما هو ظاهرة يدرسها علم العروض)، لانه طمح الى تعميم كبير وسريع ، ليس مجاله المقدمة التي يفترض ان تؤسس منهجا نظريا واطارا عاما . وهذا ما تسعى هذه الدراسة الى تحقيق جزء منه .

اننا لا نسعى هنا الى تقديم دراسة تفصيلية معمقة ، بقدر ما نسعى الى رسم اطار تجريدي عام للاسس المنهجية والقضايا التي ترى انها يمكن ان تندرج في مهام عمل علم العروض المقارن .

يقوم الاساس المنهجي المتين لدراسة الايقاع ، ومن ثم لدراسة علم العروض المقارن ، على الاعتراف بحقيقة اولية ضرورية ، هي أن لغة الشعر ليست سوى اعادة تنظيم للغة العادية . إن الشاعر لا يخلق لغة جديدة ولا يخترع لغة خاصة به حين يكتب قصيدة ، وهو يستخدم نفس اللغة العادية بامكانياتها المختلفة ، على المستويات الصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية ؛ فقط يعيد تنظيمها ووضعها في أنساق جديدة خاصة به وبتجربته وبطبيعة الفن الذي يبدعه ، لكي تؤدي غرضا ، ليس هو على كل حال غرض اللغة العادية ، وإن لم يكن متناقضا معه .

على هذا الاساس ، نستطيع القول بأن الايقاع ، الذي هو نسق من الاصوات المتكررة بطريقة أو طرق معينة ، ليس الا تنظيما لاصوات اللغة او بمعنى ادق اعادة تنظيم النظام الصوتي للغة العادية . ومع أن الصوت اللغوي او الفونيم هو الوحدة الصوتية المعتمدة في الدراسات الحديثة، الا أن هذه الدراسات تدرس هذه الوحدة من ثلاث زوايا رئيسية التي تحدد ملامح هذا الصوت او الفونيم . وهذه الزوايا هي :

١ ــ علو الصوت Loudness وهو يقابل اتساع الموجة الصوتية Amplitude الذي ينتج عن قوة الجهد المبذول في اخراج هذه الموجه . ومعنى العلو هو زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التي تحمله . وعلى هذا الاساس الفيزيقي تتحدد مجموعة من الخصائص الفونولوجية للصوت هي : طوله أو قصره (اي مداه الزمني Duration) قوة اسماعه او ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره Stress .

٢ ــ درجة الصوت Pitch . وهذه تقابل تردد Frequency الصوت أي عدد الذبذبات التي ينتجها الجزيء في الثانية . وهذه الخاصية هي التي تحدد نغمة الصوت (Tone) عالية كانت أم هابطة ام مستوية .

٣ ــ نوع الصوت Timbre . وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت . ويتحكم في هذا النوع

اختلاف اعضاء النطق بين الاطفال والبالغين او بين الرجال والنساء .. الخ (٨) .

واذا اهملنا هذا الملمح الاخير باعتباره مسألة لا تخص الصوت اللغوي ذاته ، وانما تختلف باختلاف المتحدث ، وان كان لها أثرها الهام في الشعر الشفاهي وفي إنشاد الشعر . . ، تبقى لدينا ثلاثة ملامح اساسية اتفق على انها هي الملامح التي تكون ــ اذا انتظمت ــ عناصر النظام الايقاعي وهي المدى الزمني . ويقاس بالمقاطع ، والنبر ، ثم التنغيم الذي هو نتاج توالي نغمات الاصوات المختلفة (٩) .

ان هذه العناصر الثلاثة نتاج للخصائص الفيزيقية في كل صوت لغوي ، في اي لغة بشرية . ولكن بعض اللغات تركز ــ لاسباب اجتماعية تاريخية بيئية ــ على عنصر منها وبعض اللغات تركز على عنصر آخر وهكذا ، سواء في اللغة العادية او في لغة الشعر . وهكذا التركيز لا يظل ثابتا طوال الوقت ، بل يمكن ان ينتقل من عنصر الى آخر (١٠) ، تبعا لمؤثرات داخلية او خارجية معينة ، سوف نشير اليها تفصيلا فيما بعد . ومن المهم ان يكون واضحا ان التركيز على عنصر محدد في الصوت اللغوي ــ في لغة محددة لا ينفي وجود وفعالية العناصر الاخرى في ذات الوقت ، وان توارت أو قلت درجة فعاليتها عن العنصر المركزي او الاساسي .

على هذا الاساس ، نستطيع ــ تبعا للوتز Lotz ــ ان نقدم هذه اللائحة التي تبين الانماط الاساسية لايقاع الشعر في اللغات العالمية (١١)

الانمـاط الوزنيـة

آ ـ بسيط

العنصر الوزني البارز : المقطعية
الوحـدة الوزنيـة : المقطـع
الانتظـام العـددي : العـدد
مثـال : الشعر الشعبي المجري

ب ـ مركـب

العنصر الوزني البارز : المقطعية والعناصر الايقاعية
الوحـدة الوزنيـة : وحدات دنيـا
الانتظـام العـددي : العـدد والموضع :

آ ـ نغمي : محدد الشيوع (التردد)
أصناف الوحدات : ١ ـ مطرد (***)
٢ ـ متغـير :
(المثـال : الصيني)

ب ـ الدينامي : محدد الطاقـة
أصناف الوحدات : ١ ـ ثقيـل
٢ ـ خفيف
المثـال : (الانجليزي والالماني)

ج ـ الزمنـي : محـدد
اصناف الوحدات : ١ ـ
٢ ـ
(المثـال : الاغريقـي)

(*) المقصود المعنى المعاصر لمصطلح Mosady والذي يشمل عناصر مثل النبرة والنبـر .
(**) يسمى المؤلف وحدات دنيا او bases الانماط المختلفة من المواد القطعية
(***) ترجمة لـ

ان هذا التصنيف الذي لا يحطم القسمة الثنائية للايقاعات : كمي/ كيفي ، يمكن ان يكون اساساً صالحاً لدراسة مقارنة الايقاع في اشعار العالم ، سواء التي تنتمي منها الى نمط واحد او التي تختلف انماطها ، لان الدراسة المقارنة لا تسعى فحسب الى اظهار اوجه الشبه بل ايضا اوجه الخلاف . كذلك فان العوامل المؤثرة في بروز نمط ايقاعي معين في شعر لغة معينة في فترة معينة او في فترات مختلفة . يمكن ان تكون مجالا مثيرا للدراسة مقارنة أكثر عمقاً . قد تكشف عن ان هناك عوامل موحدة او متشابهة ، كانت وراء سيطرة نمط ايقاعي معين في مرحلة مختلفة . كذلك فان مجال تأثير اشعار معينة على اشعار اخرى ايقاعياً ، يمكن ان يكون مجالا ثالثا هاما . وفي هذا السياق نود ان نشير الى انه من خلال دراستنا للاشكال الايقاعية الثلاثة المعروفة في الشعر العربي : الموحد الوزن والقافية ، والمقطوعي والحر (١٢) استطعنا أن نستنتج ان عنصر المدى والزمن كان هو الغالب في الشكل الاول كما يشير معظم الدراسين ، وكما اثبتت – اخيرا – مخطوطة للاخفش الاوسط اكتشفناها ، ونشرناها (١٣) . غير انه مع الشكلين الاخيرين وخاصة الشعر الحر لا حظنا تراجع الهيمنة الكمية على الشعر العربي لصالح الكيف ، ولكن ليس الكيف النبري كما يذهب البعض ، وانما التنغيمي .

ولا شك ان الشعر الحر قد نشأ في الادب العربي – نتيجة لتفاعلات اجتماعية وبذور داخلية في الشعر العربي ذاته ، غير ان تأثير الشعر الاجنبي على هذا الشعر امر لا يمكن انكاره ، كما سنحاول ان نشير فيما بعد .

– ٢ –

تنتظم العناصر الايقاعية التي اشرنا اليها في الفقرة السابقةفي وحدات اكبر هي التفعيلة او القدم (Pied , foot) . وهذه الوحدة – التفعيلة تنتظم عبر التكرار في وحدات اكبر هي البيت الذي يعتبر

الوحدة الاساسية في الوزن . وما قلناه سابقا عن انواع الايقاع او انماطه كان المقصود به اساسا الوزن . ولكن هذا لا يعني ان الوزن هو الظاهرة الايقاعية الوحيدة ، فهناك ظواهر ايقاعية اخرى لا تقل اهمية عن الوزن ، وان كانت اقل ثباتا منه . ومن هذه الظواهر : القافية ، والتماثل ، والتجانس ، واللازمة . ويرتبط بها — وخاصة بالقافية ظواهر ايقاعية اخرى هامة سنشير اليها تفصيلا .

ان هذه الظواهر الايقاعية جميعا هي مجال للدراسة المقارنة دون جدال لانها اشكال من التنظيم الصوتي — اللغوي — الناتجة عن طبيعة تكوين العقل الانساني ، والمجتمع البشري بعناصره الثابتة وعناصره المتغيرة ايضا . ولقد اشرنا من قبل الى الوحدة والتنوع في مجال الانماط الايقاعية او الوزنية ، كما اننا سنشير الى مفهوم الانتظام بالمعنى الحديث ، فيما يخص العناصر المختلفة في الايقاع ، ونود هنا ان نشير الى مصطلح يدخل في هذا السياق — فيما يختص بالتفعيلة وبالبيت اي بالوزن ، وهذا المصطلح هو مصطلح الاستبدال (Cadence) وهو يعني استبدال قدم من وزن بقدم من وزن آخر في داخل الوزن الاول ؟ وهو امر شائع في العروض الانجليزي . ويقابل هذا المصطلح ، الذي يبدو امرا انسانيا شائعا ، في العروض العربي ، واحدة من النتائج التي يؤدي اليها الزحاف .

ان الزحاف رغم كراهيته في العروض العربي التقليدي ، يؤدي الى نتائج شبيهة بمفهوم الاستبدال هذا . ولكن هذه النتائج محكومة بقواعد محددة بحيث لا يخرج الزحاف عن الاعتياد السمعي والقيم التي يقوم عليها العروض . فالزحاف يسكن متحركا او يحذفه او ساكنا ، ولكنه لا يحرك ساكنا . وعلى هذا الاساس فان متفاعلن يمكن ان تتحول الى مستفعلن ، كما ان مفاعلتن يمكن ان تتحول الى مفاعيلن ، وليس العكس . ومن هنا فان ابياتا عديدة من وزن الكامل يمكن ان تتكون من مستفعلن وكذلك يمكن ان تتكون ابيات عديدة من وزن مجزوء الوافر ، من تفعيلة

مفاعيلن . وهذا يعني ، ليس فقط الاستبدال ، بل امكانية تداخل وزنين مستقلين ، لكل منهما خصائص الايقاعية ، المتميزة عن الاخر ، رغم رفض العروضيين لذلك تماما .

فاذا انتقلنا من الوزن الى القافية ، وجدنا في الاعاريض المختلفة اشكالا مختلفة منها ، موحدة ومتنوعة بطرق شتى وفي مواقع شتى من البيت او من القصيدة . وهذا مجال واسع للدراسة المقارنة ، ولكن المجال الاهم منه هو تطور اشكال القافية في شعر ما عبر التاريخ . فهذا المجال يمكن أن يكشف عنه نوع من القوانين الموحدة او المتشابهة بدرجة أو باخرى ، التي تتحكم في هذا التطور في الاشعار المختلفة ، ومدى تأثير شعر على آخر في هذا الميدان

وقد يكون مفيدا هنا ان نشير الى أن ظاهرة القافية ـ بالذات ـ تعتمد في المقام الاول على العنصر الثالث في الايقاع ونقصد التنغيم . انه التنغيم ـ كما سبق القول ـ هو نتاج لتوالي نغمات الاصوات المكونة للكلمة او البيت او الجملة . ولكن التوقع الاكثر اهمية للتنغيم هو نهاية الجملة . وهناك ثلاثة أنماط من التنغيم في اللغة العربية ـ ولها شبيهها في اللغات الاخرى . فالجملة التقريرية او الخبرية ، تنتهي بتنغيم هابط (ـ) . اما الجملة التي تقف ثم تستمر فنغمتها مستوية (ـ) واما الجملة الاستفهامية التي تبدأ بحقل او الهمزة فنغمتها صاعدة (ـ) (١٥) . فعنى هذا ان الحرص ـ في العروض العربي مثلا ـ على وحدة القافية ، كان يعني حرصا على وحدة النغمة في نهاية كل بيت . وكان هذا الحرص يتضمن ـ في ذات الوقت ـ رفضا تاما للتضمين .

إن التضمين يعني عدم اكتمال البيت ـ نحويا ـ الا بالبيت الذى بعده وهذا معناه ضياع الوقفة الضرورية عند نهاية البيت اي عند القافية ، وهذا واحد من اسباب منع العروضيين العرب له ، مع اسباب اخرى ترتبط بمفهومهم للشعر بصفة عامة ، وهو مفهوم يلتقي مع الفهم الكلاسيكي للشعر عامة . وحين يتخلص الشعر العربي من المرحلة

الكلاسيكية ابداعا ونقدا ، نجد الاكثار من التضمين ، مع التحرر من القافية ، وهذا امر يصل الى ذروته في الشعر المعاصر (بدءا من الشعر الحر) الذي يشغل فيه موقع النهاية (Cadence) دورا هاما في الايقاع ، على المستويات المختلفة : القاطع (حيث يغلب مجيء المقطع زائد الطول الذي هو منبور بالضرورة) والتنغيم ، الذي يحدث بصراعه مع التضمين والتدوير توترا جماليا يعتبر من اهم خصائص الفن بصفة عامة (١٦) . وهذا امر نعتقد انه لا يخص الشعر العربي وحده وانما يخص كل الاشعار التي تتمثل فيها هذه الظاهرة .

كذلك نستطيع ان نجد الظواهر الايقاعية الاخرى ، الاقل اهمية في اشعار الامم المختلفة . ومن هذه الظواهر : التكرار والتماثل (Alliteration وهو تكرار الصوامت) والتجانس onanca وهو تكرار الصوائت) ، واللازمة refrain وهي تكرار شطر او بيت كامل في اكثر من موقع من القصيدة . ان هذه الظواهر توجد عادة في كافة الاشعار لانها اشكال من تنظيم الصوت او مجموعات الاصوات هو خاصية في لغة الشعر كما اشرنا في البداية . غير انه من اللازم هنا الاشارة الى ان منهج دراسة هذه الظواهر الايقاعية ، وخاصة عند العروضيين التقليديين وبعض اللغويين والنقاد المحدثين (١٧) ، يشوه كثيرا من فائدتها ، لانها تؤخذ لذاتها وبمعزل عن النص الذي استخدمت فيه ، وعن بناء هذا النص ووظيفته الدلالية ، بينما هي لا تزيد عن كونها واحدة او اكثر من أشكال التنظيم التي يعمد اليها الشاعر لتحقيق دلالة أو دلالات محددة يريد توصيلها ، أو حالة ـ على الاقل ـ يريد وضع المتلقي فيها والمنهج الاكثر صحة ـ من وجهة نظري ـ هو دراستها كعلامات بارزة في التشكيل الصوتي للقصيدة ، مما يعني دراسة كل هذا التشكيل بدقة ، وابراز دلالة كثافة التنظيم في موقع أو مواقع معينة (هي التي تشغلها هذه الظواهر) ، في ضوء دلالة القصيدة ككل .

- ٣ -

ننتقل الآن الى الوحدات الايقاعية الكبرى ، والتي لم تدخل في إطار عمل كثير من الاعاريض التقليدية . ونقصد بها الاشكال الايقاعية ، التي اتخذتها قصيدة الشعر ؛ في الاشعار المختلفة وفي العصور المختلفة . والتي يصعب حصرها هنا . ونشير هنا فقط الى بعض الاشكال التي تم بالفعل اجراء دراسات حولها من المنظور المقارن . ومن هذه الاشكال . الموشحة . الشعر المرسل . الشعر الحر . السوناتا . الشكل المقطوعي . Strophic

فالموشحة مثلا ، من اشكال القصيدة العربية ، التي مثلت اول خروج جذري على الشكل التقليدي الذي حدده العروضيون والنقاد العرب القدماء . وقد كان هذا مدعاة لاثارة التساؤلات حول اصل هذا الشكل الايقاعي ، وخاصة انها قد ازدهرت في بنية شعبية غير عربية الاصل (الاندلس) . كذلك أثار هذه التساؤلات أن كثيرا من أوزان الموشحات (وبعد ذلك الزجل) لم تتفق مع المعروف من أوزان الشعر العربي . لكل ذلك فقد ثارت معركة علمية طويلة ـ لم تنته بعد ـ حول اصل الموشحة واوزانها وتطورها .. الخ (١٨) .

وتمثل السوناتا معركة شبيهة بمعركة الموشحة في الادب العربي ، حيث انتقلت من أصول ايطالية إلى انجلترا وفرنسا .. الخ ، وان كان الجدل حول اصلها اقل سخونة من الموشحة . ولكن تبقى قضية التأثير واضحة ، كما تبقى تفصيلات التقنيات في الاصل وفي الاشكال الجديدة من السوناتا ، مجالا واسعا للدراسة ، وخاصة انها ازدهرت ـ مع الحركة الرومانتيكية ، التي اهتمت بالاشكال المقطوعية بصفة عامة ، اتساقا مع (روح العصر) البوليفونية المعقدة (١٩) . كذلك أثار شكلا الشعر المرسل Bland veree والشعر الحر Frec veree دراسات عديدة سواء بشأن نشأتهما وانتقالاتهما من الادب الاوربي ، او بشأن نشأتهما وتطوراتهما من الادب العربي الحديث(٢٠) .

ولا يهمنا هنا ذكر تفصيلات المعارك والدراسات التي ثارت حول هذه الاشكال ، وغيرها من الاشكال مثل الهايكو الياباني .. بقدر ما يهمنا الاشارة الى الافاق التي نرى ان الانظار لا بد ان تتوجه اليها ، من اجل الوصول الى نتائج مثمرة من الدراسة المقارنة . ولتوضيح هذه الافاق نشير مثلا الى ان الشعر العربي ظل في مجمله في اطار الشكل التقليدي موحد الوزن والقافية حتى العصر الحديث ، رغم محاولات الخروج المستمرة والدؤوبة والمتكررة – طوال الوقت – على هذا الشكل وأن هذه الهيمنة لم تنكسر الا في نهاية النصف الاول من القرن العشرين. وتقديرنا ان العامل الاساسي وراء هذا الانكسار كان هو تغير البنية الاجتماعية للمجتمع العربي تغيرا جذريا في هذه الفترة مهدت له نشأة البرجوازيات العربية الحديثة . اما العامل الثانوي ، فقد كان التأثر بالاشكال الايقاعية الغربية . ويمكن ان نقول ايضا ان الشعر الحر في غرب اوربا كان نتاجا لظروف شبيهة : مع ازدهار الحركة الرومانتيكية . ولكن هذه الاراء تحتاج الى ان تعمق وتقاطع بوقائع اخرى في ظروف نشأة الاشكال الاخرى ، لكي نستطيع استخلاص قانون أو قوانين عامة حول هذه المسألة .

كذلك تحتل قضية اليات انتقال هذه الاشكال من شعر الى اخر موقعا هاما في خريطة الدراسات المقارنة . ومثل هذه الاليات تكشف حقائق خطيرة ، ليست فقط على مستوى الايقاع وانما على مستوى آليات التقاء الحضارات والغزو الثقافي ايضا(٢١) .

- ٤ -

الايقاع نظام من الاصوات يتركب منه ، وعلى نظامها الاول الذي تنتظم فيه في اللغة العادية . وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في اطاره مجموعة من الانظمة الصغرى . فكل عنصر من عناصره (المقاطع النبرية التنغيم) يشكل نظاما فرعيا . وتتصاعد هذه الانظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظام الايقاعي العام لشكل القصيدة ، والذي يتجادل مع انظمة اخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل .

وكل نظام من ـه الانظمة يعيش مجموعة من الملاقات الجدلية : الصراعوالتآ لف ، سواء من داخله او من علاقتـه بالانظمة الاخرى . فالمقاطع مثلا منها القصير والطويل وزائد الطول . والذي تزيد نسـبة وجوده وانتظامه هو الذي يشكل الملمح الاساسي للايقاع ويطبعه بطابعه (المقطع القصير يطبع الايقاع غالبا بطابع السرعة . واقل سرعة منـه الطويل ، واقل منهما زائد الطول .) واذا غلب النبر في فعاليته او التنغيم طبعا الايقاع بطابع الكيفية عكس المقاطع الخ

وكل نظام من الاصوات هو نظام من الاشارات ، فهو اذن نظام اشاري او سميو طبقي ، اي ان له دلالة . وحول هذه الدلالة يختلف الدارسون اختلاف المذاهب النقدية والمدارس الادبية . فهناك مـن يجعل هذه الدلالة تزيينية محضا مثل كثير من نقاد العرب القدماء او بعض الغربيين المحدثين . وهناك من يجعل هذه الدلالة لخدمة المضمون سواء سموا هذا المضمون بالفرض (كما هو عند القدماء) او بالعاطفة كما هو الحال عند الرومانسيين العرب ، او بالمضمون الفكري كما هو الحال عند الماركسيين . كما ان هناك من ينكر ان للايقاع دلالة اصلا .

في الدرس المعاصر يمثل النظام الايقاعي علامة او اشارة Sign فالعلامة شيء مدرك يظهر شيئاً آخر لا يمكن ان يظهر لولاه . او كما قال (إكو) هو نص يغطي نصاً آخر (٢٢) ، والايقاع شيء محسوس بالاذن والعين يشير الى معان مختفية لم تكن تظهر لولاه . ومن هنا فان ثمـة تشابهاً بين الايقاع والمجاز فهما يختلان حسب مصطلح النقادوالفلاسفة العرب القدماء(٢٢) ، وهو صورة عند الشكيلين الروس (٢٤) بل انـه مفتاح الاستعارة عن ارنولد ستاين (٢٥) . ولكن مصطلحات التخييل والتصوير والاستعارة ، لا ينبغي ان تقودنا الى ما يراه البعض مـن ان الايقاع (او المجاز) يوحي بمعان او بظلال للمعاني .. الى آخر هذه المصطلحات الغامضة .. فقد استطاع علم المعلومات والاتصال ان يقدم

لنا امكانية علمية لقياس هذه الدلالة التي يحملها الايقاعُ وغيره من عناصر التشكيل الفني .

يقول سول سابورتا « ان اللغة يمكنها ان تحقق الفرض الجمالي معتمدة على الوظيفة التواصلية التي هي جزء من تعريفها(٣٦) فالايقاع كنظام اشاري مركب يحمل كما من المعلومات Information يزداد كلما زاد تراكب هذا النظام وتوتر العلاقات بين عناصره فهذه العناصر كما قلنا من قبل في علاقة جدلية ، ويمكن ان تتفق ويمكن ان تختلف . وحسب طبيعة العلاقة : الوحدة الصراع ، يؤدي النظام الايقاعي وظيفته الجمالية الدلالية . يؤكد المعنى العام للقصيدة او ينفيه او يؤكد احد ملامحه دون الاخرى . او يعمق الاحساس بجوانب معينة منه . . الخ (٣٨) » .

قصدنا من هذا الحديث عن وظيفة الايقاع التأكيد على جانب منهجي مهم بالنسبة للدراسة المقارنة للايقاعات المختلفة . فكما اكدنا من قبل على ضرورة الانطلاق في هذه الدراسة من كون الايقاع ظاهرة صوتية / لغوية ، وان البعد التاريخي لازم لدراسة تطوره في كل لغة على حدة وفي العلاقات بين الاشعار المختلفة ، نؤكد هنا ان الدراسة لا بد ان تنطلق من اساس ثالث هو رؤية الوظيفة التي يقوم بها الايقاع في الشعر في لغة معينة وفي فترة معينة . فقد اشرت الى الربط بين الوزن والغرض عند النقاد العرب في الفترة الكلاسيكية (٣٩) والى الربط بينه وبين العاطفة كما عند الرومانسيين(٤٠) ويمكن ان نجد حديثاً عن الدور البنائي للوزن في الشعر الحر ، ويجعل منه عنصراً في بنية القصيدة وليس مجرد خادم للمعنى او العاطفة ، بل هو بذاته يدل ويبني . فهل يمكننا ان نمد هذا الخيط لنجعل منه قانوناً في تطور وظائف الايقاع عبر التاريخ وفي الاشعار المختلفة ؟ كل هذا يحتاج الى دراسات تفصيلية ومعمقة قبل اعلان اي نتيجة .

★ ★ ★

وبعـــد .

فقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقدم حصرا عاما للمنهج ، وللاطار العام اللذين نتصور أنهما يقيمان علما للعروض المقارن . ومن اجـل الايجاز الختامي نقول ان المنهج يقوم في ــ تصورنا ــ على أساس ادراك ان الايقاع ظاهرة صوتية وينبغي دراستها على هذا الاساس في كل الاشعار ، شريطة ان نراعي في هذا المنهج حركة التطور التاريخي لهذه الظاهرة ، والا نقع في تشيئية المناهج اللغوية المعاصرة ، سواء كانـت بنيوية او تحويلية . اما الاطار العام فيشمل كافة القضايا الايقاعية بدءا من عناصره الاولى (المقاطع والنبر والتنغيم) وانتهاء بأشـكال القصيدة ، ومرورا بالظواهر الايقاعية المختلفة مثل الوزن والقافية .. الخ .

ونأمل الا نكون قد عممنا اكثر مما ينبغي ، او غلبتنا شهوة المقارنة كما نأمل أن تستطيع هذه المقدمة ان تثير مناقشة ثرية ، وان تثير اذهان دارسي الادب المقارن ، قبولا او رفضاً .

★ ★ ★

الموشح الأندلسي

بين التأثر والتأثير

د. رضوان الداية
جامعة دمشق

ما يزال فن الموشح ـ على شهرته ، وتاريخه العريق ، وامتداده في الزمان والمكان ـ اكثر من قضية خلافية . واجتمع للدارس المعاصر نصوص كثيرة ، مختلفة ، من التراث الأندلسي ، ومن التراث المشرقي ايضاً . وفي العصر الحديث اهتم المستشرقون بالموشح والفوا فيه المؤلفات وكتبوا المقالات . ونشط مؤرخو الأدب العربي من الباحثين العرب الى دراسة الموشح ، ومناقشة قضاياه الخلافية على جهة الخصوص . فالتقت آراء واختلفت آراء . ومع ازدياد الاهتمام بالموشح نفسه ، وبقضية الشعر الجديد ـ او قضاياه ـ كان لدارسي جوانب الموشح (الأندلسي) استطراد طويل ، افاد في تقديم نظرات جديدة ، وفي بيان اثر الموشح المستمر .

وكان من الطبيعي ان يبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه في اكثر من قضية من قضايا الموشحات الاندلسية . حدا الى ذلك أمور كثيرة :

أ ـ فقد كان ظهور الموشح ، في الاندلس ، ذلك القطر البعيد من اقطار الدولة العربية الاسلامية المترامية الاطراف . ولكل قطر اسلامي ظروفه الاجتماعية التي تلونه بالوانها الخاصة واصباغها المميزة ، والتي تنفرد في بعض جوانبها عن الخصائص العامة التي تنسحب على البلاد المشمولة بانظمة الحضارة الاسلامية .

ان ظهور الموشح في الاندلس دون غيرها من الاقطار سمح بالتساؤل ذي الابعاد المتعددة : الى اية درجة تأثر في الموشح ، في نشأته ، وفي بنائه ، وفيما قصد الى تغطيته من شؤون الحياة بالبيئة المحلية ؟

ب ـ ولقي الموشح اهمالا من مؤرخي الادب ، واعراضا من اصحابه انفسهم ـ عن تدوين نصوصه ، وتخليدها . واستمر اعراض هؤلاء عن اثبات نصوص الموشحات في الكتب والدواوين زمانا طويلا . ولقد بين ابن بسام صاحب الذخيرة (ت ٥٤٢) هذا ، واعتذر عن ايراد الموشحات لان العادة جرت بانها تذكر مع اي كلام مدون . وبين تاليف ابن بسام بكتابه (سنة ٥٠٠ وما حولها) وبين نشأة الموشحات اكثر من قرنين من الزمان .

ان غياب النصوص في تاريخ الفن ، او غياب معظمها ـ ادى بطبيعة الحال الى ان يملأ الدارسون الفراغات المتعددة ، بافتراضات كثيرة ، ذات مشارب مختلفة .

ج ـ مع اهمال اصول الموشحات الاولى ، ومعظم ما تلاها الى ان دونت وأثرت لم يكترث مؤرخو الادب الاندلسي ـ على امتداد اكثر من قرنين ونصف القرن ـ لشؤون فن التوشيح . ولئن تنبه الاندلسيون الى جدة هذا الفن ، وحسن ابتداعه ، ولئن اعجبوا به واستأنسوا به

بالقدر الذي اتيح له من حياتهم الاجتماعية ، فانهم لم يعتنوا به عناية من يعده في الأنماط المخلدة ، ذات الشأن الكبير ، ولم يقرنوا الموشح بالشعر ولم يعدوه بديلا عنه .

ولو سجل مؤرخو الادب ــ في حينه ــ قضايا الموشح وتتبعوا تاريخه ، لكان الخلاف في قضاياه اليوم اقل مما نرى ، ولتوضحت فيه جوانب يكثر فيها الاجتهاد والتقدير .

د ــ ولاحظ مؤرخو الادب ، من قديم وجوهاً من التشابه ،والتقارب بين انواع من الشعر (أو النظم) نظمه شعراء ونظامون في بعض المناطق الأوروبية المجاورة للاندلس ، في جزيرة ايبرية نفسها وفيما وراء جبال الأبواب (البرتات) كالتروبادور والجنغلير .

وانطلق غير باحث من المستشرقين من خلال هذا التقارب ، او التطابق احيانا ليربط بين الموشحات العربية الاندلسية ، وبين تلك الآثار الاجنبية المنظومة ؟ ويجري المقارنة والمقايسة والمطابقة .

وانفتح الباب امام دارسين تعوزهم المعلومات ، او تنقصهم الدقة ، او تحرضهم نزعات مختلفة ليتحدثوا عن التأثير المباشر او النقل الحرفي عن انماط شعرية جاهزة في التراث الاسباني القديم ، او الترانيم المختلفة .

ولئن قلت من البداية ــ وهذا امر معروف ايضاً ــ ان الموشحات اكثر من قضية خلافية فانني سأجتهد في ان المس مسألة التأثير غير العربي من الموشح والزجل في الأندلس ، فان في النصوص الباقية اكثر من احتكم ــ بالاضافة الى عرض الآراء المختلفة ومناقشتها ، الى النصوص من الموشح والزجل في الاندلس ، فان في النصوص الباقية اكثر من اجابة ، واكثر من ترجيح ، وان كان في الاسئلة شيء سيبقى في انتظار الاجابة او الترجيح .

- ٢ -

ويدخل الموشح الاندلسي في قضايا الادب المقارن من وجوه ابرزها :

ا ـ في نشأة الموشح ـ كما ساعرض فيما يلي من فقرات البحث اكثر من رأي ، وفي جملة هذه الآراء اقوال تختلف وتفترق عن تأثير غير عربي في نشأته وظهوره .

ب ـ وتركزت جهود باحثين كثيرين على دراسة الخرجة وهي الفصل الاخير من الموشحة . لقد كانت الخرجة في الموشح الاندلسي اقرب المنطلقات الى اثبات الرأي القائل (او الآراء القائلة) ان الوشاح الاندلسي بنى موشحته على اصول اخرى ، غير صلته بالشعر العربي ، وموسيقاه او صلته بالموسيقى العربية .

ج ـ ومن جهة اخرى ، فان هناك احاديث لا تنقطع عن تأثير الموشحات والازجال الاندلسية في نصوص شعرية غربية .

- ٣ -

ويلتبس الحديث عن قضايا ادبية محض ـ ونحن ندرس الموشح ونناقش بعض قضاياه ـ بأمور اخر جانبية منها :

ـ اثر الموسيقى في نشأة الموشح ، وتطوره . وهو حديث يتشعب شعباً : فهناك حديث عن الاصول المشرقية للموسيقى في الاندلس ، واثر زرياب المهم في الموسيقى الاندلسية ، وحديث عن دور الاندلسيين في تطور موسيقاهم ، واثر ذلك في طبيعة النصوص الشعرية (او المنظومة) المتخـذة للغنـاء .

ـ والاثر اللغوي فان العرب عند الفتح الاسمي للمغرب والاندلس اختلطوا باهل البلاد وامتزج الناس بعضهم ببعض . ولا شك في ان اللغة

العربية كانت لها السيادة ، ولم تلبث ان اصبحت لغة الحضارة الاولى في العالم القديم ، غير ان هذا لا يعني انقراض اللغات المحلية ولهجاتها . ولا ينفي معرفة العرب لتلك اللغات واللهجات .

— والاثر الاجتماعي ، واعني به طبيعة اختلاط الاقوام ، واطلاع كل فريق على عادات غيره وطرائق حياتهم ومعاشهم الخ .

- ٤ -

لم يكترث أدباء الاندلس بهذا الفن الذي استنبطه بعض الشعراء وعرف باسم الموشح ، حتى انقضى زمان طويل . ومن المفهوم الا يكون المشارقة قد تنبهوا اليه او اعاروه انتباها . ولا ندري — على التحقيق — متى اتصل باهل المشرق علم ذلك النوع من النظم الذي انتشر في الاندلس. وان كان من الراجح ان يكون ذلك في مرحلة متاخرة من القرن الخامس . فان ابن سناء الملك (٥٥٠ — ٦٠٨) اول من كتب عن الموشحات في المشرق . وعرف الناس هناك بالموشح الاندلسي من حيث هو فن اندلسي « جديد » له قواعده الناظمة ، ورجاله المبدعون ، وان لم يكن هذا الشاعر الكاتب اول من ادخل فن الموشحات الى الشرق(١) .

ومع هذا فان في الباحثين المعاصرين من يسرف في ربط الموشحات ربطاً مباشرا بالمشرق . بل فيهم من يؤكد ان موشحة :

ايها الساقي اليك المشتكى   قد دعوناك وان لم تسمع

لابن المعتز ، ثم يبني على ذلك انه هو اول من اخترع الموشحات(٢) . وفي هذا من الاسراف مثل ما فيه من البعد عن معرفة الموشحات ، ودراسة تطورها .

ونقف وقفة يسيرة عند نشأة الموشح في محاولة لاستجلاء الاراء ، وعرضها على المناقشة .

في تاريخ الوشحات يظهر اسم مقدم بن معافى القبري (مواطـن ولد في قبرة بين قرطبة وغرناطة) باعتباره اول من (صنع) الموشح ؛ وخرج به على الناس . وقد عاش مقدم بين ٢٢٥ ــ ٢٩٩ هـ . ولم يبق لدينا من موشحاته شيء .

ونقرأ في الحديث عن (مقدم) ، وعن نشأة الموشح كلاما لـ (بلانثيا) يلخص ما يردده الباحثون تقريبا ، ومنه : « لم يبق لنا من نظم مقدم القبري شيء ولكن يغلب على الظن ان موشحاته وازجاله كانت من ابسط طراز .. ولم نوفق الى الان الى تعرف المصدر الذي استوحاه مقـدم عندما ابتكر فن التوشيح فيذهب البعض الى ان أصل الموشح محلي ، ويذهب البعض الى انه جليقي . ويذهب نفر ثالث الى ان أصله البعيد رومـاني Románicica بل قال بعضهم : ان الموشحات اتت الاندلس من بغداد ، وان أصلها يلتمس في الرباعيات الفارسية . واخيرا حاول ميلياس فيليكروسا Millas Villicrosa ايجاد علاقة بين الموشح والزجل من ناحية والفن الشعري العبري المعروف بالبزمـون Pizmon والتسبيحات اللاتينية ، التي يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الديني responsorio Látino ، وهي في الغالب آيات من الكتاب المقدس »(٣) .

ويتحدث مؤرخو الادب العربي عامة والادب الاندلسي خاصة عن ثلاثة اصول (مقترحة) لنشأة الموشح . ويغلب ان يرجح مؤرخ الادب أحـد هذه الاتجاهات ، وفيهم من يتشدد تشددا .

ــ ٥ ــ

أ ــ من الدارسين من جعل الموشح استطرادا تلقائيا لاساليب النظم العربي المعروفة في المشرق . ونقـرأ للدكتور شوقي ضيف ، في مقدمها كتاب فن التوشيح الذي الفه الدكتور مصطفى عوض الكريم(٤) .

« والذي لا ريب فيه ان الموشحة فن اندلسي خالص . وقد نخالف الدكتور مصطفى عوض الكريم في انها نبعت من اغاني اسبانية اعجمية ونردها الى تطور في فن المسمطات والمخمسات التي عرفت في عصر ابي نواس في القرن الثاني الهجري ، والى مانزع اليه بعض الشعراءالعباسيين من نظم الشعر على اوزان جديدة غير اوزان الخليل المتبعة ، على نحو ما نعرف عن ابي العتاهية روزين العروضي معاصره .. »

ومن أهم الدراسات الجادة في هذا الاتجاه ما كتبه الدكتور سيد غازي في كتابه القيم : (في اصول التوشيح)(٥) فقد عرض مطولا للقصيد العربي وما طرا عليه في بغداد والمشرق من طوارىء المخمسات والمسمطات وانواع التفنن في شكل البيت الواحد (دون خروج عن نظامه ونظام القصيدة التقليدي) ، ثم قال :(٦) :

« تأثر الموشح بهذه الانماط الوافدة من الشرق قبل نهاية القرن الثالث وافاد منها في نشأته ، كما افاد منها في تطوره فتبدت في نظام الدور والقفل ، كما تبدت في بناء الابيات مجتمعة . ومضى الوشاحون يطورون في بنائه : يفتنون في الوزن ، ويكثرون من الترصيع ويزاحمون في القوافي ، ويزاوجون في الاشطر والفقر ، ويزيدون في اجزاء البيت فينظمون منه المسدس والمسبع والمثمن ، ويصنعون بهذه الانماط ما صنعوا بالمربع والمخمس ، ويستعملون العامية والرومية في القفل الختامي حتى جعلوا من الموشح كله فنا جديدا له قواعده ورسومه » .

وهذا كلام واضح ، مرتب ، معلل ، مرتبط بعضه ببعض . ولقد كانت فقرات الكتاب وفصوله متناسقة مع هذا العرض الذي عرض المؤلف هنا في سرعة وايجاز .

ولقد ناقش الدكتور سيد غازي « نفرا من الدارسين » ظنوا ان الموشحات نشأت من الاغاني الاسبانية ، وان هذه الاغاني كانت منظومة

بلغتها الرومية على غير العروض العربي فتحكمت لذلك بأوزانها الاعجمية في بناء الموشح (٧)

ولكن هذا الباحث الجاد القدير وصل الى النقطة المهمة : وهي كيفية نشأة الموشح ؛ وتفسير هذا القسم غير العربي في الموشحة (الخرجة) ؛ وترك التعليل الجاد الى تخمين وتقدير لا يرتبطان باي تحقيق او خبر او استنتاج قائم على اصول يثبتها . فقد قال بان الوشاحين ومنهم الوشاح الاول راوا ان يدخلوا على طائفة من موشحاتهم تهجيناً محلياً : **فختموها — تظرفاً — بمركز عامي او اسباني ونظموا** هذا المركز على وزن عربي ، أو على وزن مولد من العروض العربي . وكانما اوحى اليهم بذلك ابو نواس وغيره من الشعراء العباسيين بادخال الالفاظ الفارسية في اشعارهم وتطويعها للاوزان المستعملة والمهملة في العروض العربي . . (٨)

وكرر المؤلف عبارة (التظرف) في اكثر من مكان من كتابه ، تسويغاً لهذا الطارىء الغريب على الموشحة (الخرجة) وقد نفى د. الاهواني فكرة (التظرف) هذه قبل كتاب د. غازي بزمان .

— وتفسير الدكتور غازي — في تقديري لا يكفي ؛ ولا يرد على التساؤلات الكثيرة . ومن جهة اخرى لنا ان نسأل ايضاً : أين التعليل الذي يناسب مكانة الخرجة في الموشحة ، ومعلوم في تاريخ الموشح : وتطوره ان الخرجة اساس الموشح وان الوشاحين كانوا يبدؤون العمل في صناعة الموشحة بالبحث عن خرجة مناسبة الى الى آخر ما هو معروف .

وليس كافيا — وليس مقنعاً ايضاً — التشبيه بما صنعه ابو نواس من التملح ببعض الكلمات الفارسية هنا وهناك . ان الفرق شاسع بعيد .

ولا اريد ان احصي الذين قالوا ان الموشح الاندلسي ليس اكثر من شعر عربي على نمط مخصوص او ما يشبه ذلك ، او قالوا ان فضل الاندلسيين في هذا ليس الا لمسات هنا وهناك فهم كثر ، على اختلاف النقاد في معرفة هذا الفن واختلاف في القدرة على الاحتجاج . ولكنني اكتفي بنقلة صغيرة الى كلمة في آخر مطالعة عن الموشح الاندلسي فقد قال الدكتور مصطفى ا[illegible]كمة في طرف من بحث له : « واما الموشحة فلقد عرفها العرب تأليـ[illegible]ـه وانشاداً منذ عصر البعثة النبوية الشريفة ولقد استقبل اهل يثرب المهاجر العظيم صلى الله عليه وسلم حين هلت طلعته الشريفة عليهم بالنشيد المحبب الى كل نفس ، بل بالموشحة البكر :

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداع .. الخ

ثم قال اليس هذا مشروع موشحة ان لم يكن موشحة .. الخ . واستمر الكاتب الباحث يقدم نموذجاً بعد آخر لاثبات هذا الرأي(٩)

وهذا الرأي وما يشبهه يصدر عن حماسه مشكورة وانتصار عام للثقافة العربية الاسلامية . ولكنه من الرأي الذي يترك جملة الاسئلة بلا جواب مقنع ويبتعد عن المناقشات التي تلاحظ مجموعة الظروف الاجتماعية واللغوية والفنية (الموسيقية خاصة) .

٦

ومن الدارسين من ربط بين الموشح وبين مؤثرات محلية اسبانية او اعجمية . والقائلون بهذا الراي على اكثر من اتجاه فرعي . ان منطلق القائلين بهذا الراي من واقع حال الحياة الاجتماعية في الاندلس ، ومن المعلومات المؤكدة ، عن طبيعة العلاقة بين افراد المجتمع الاندلسي . فقد كانت اللغة العربية هي اللغة الاولى ولغة الدولة ولغة العلم ، ولغة الناس ايضاً . ولكن الى جانب اللغة العربية الفصيحة ، شيء – يقل

ويكثر — من الدارجة . ومع الدارجة العامية لهجة مستعملة دارجة اخرى من اللغة الاسبانية القديمة التي سماها ابن حزم (اللطينية) وعبارته مشهورة عند المشتغلين بقضية الموشح والزجل وهي « ودار (بلي) بالاندلس الموضع المعروف باسمهم بشمال قرطبة ، وهم هنالك الى اليوم على انسبابهم لا يحسنون الكلام باللطينية لكن بالعربية فقط نساؤهم ورجالهم » . (١٠) وقد علق الدكتور عبد العزيز الاهواني — رحمه الله — على هذا النص بانه (١١) بليغ الدلالة على ان سائر القبائل العربية كانت تحسن الى جانب العربية اللغة الاعجمية . ثم قال بعد ذلك : « ووجود الخرجات الاعجمية في مخطوطات الموشحات الاندلسية دون شرح لمعاني الفاظها دليل على ان هذه اللغة الاعجمية كانت معروفة لدى قراء الموشحات . . »

ولانصار هذا الاتجاه كلام طويل في الموشح ، والزجل ، وعلاقتهما بمعطيات البيئة المحلية بين مسرف في تحديد قيمة الاخذ من تلك المعطيات وبين مقتصد في ذلك . ويبرز هنا المجال اسم ديبيرا الذي استقطب حوله خرجاتها في محاولة مستمرة لتوكيد هذا الرأي او هذه النظرية .

ويدخل مؤرخو الادب (في السنوات الاخيرة) دراسة الدكتور عبد العزيز الاهواني في هذا الاتجاه . بل انه يقول في اوائل كتابه القيم (الزجل في الاندلس) (١٢) « والدراسة الموضوعية الآن للخرجات انما هي محاولة ، نضمها الى محاولات المستشرقين الاسبان لاثبات هذه النظرية التي لا تزال في مراحلها الاولى وان اتجهت الاكتشافات الحديثة لنصوص الخرجات الى تأييدها » . ومعلوم انه كتب هذا الكلام سنة ١٩٥٧ حين القى محاضراته ، وصدرت في الكتاب المذكور .

وقد نبه الدكتور الاهواني الى النقلات الثلاث التي مر بها الموشح — كما سأبين — واشار الى ان صلة التوشيح بالاغاني العامية كانت في

كهد النشأة ، فقط ثم مر بتطورين اثنين آخرين حدثا أيام الدولة الاموية .

ولا بد من أن ابين ، في خطوط سريعة ، ان ما قدمه الدكتور الاهواني في كتابه « الزجل .. » وفي متابعاته التالية (١٣) كان دراسة مكتملة العناصر لتكوين راي واضح ، معلل .

ومن المؤكد ، المسلم به ، ان احداً لا يستطيع ان يجزم بأن نظريته هي الوحيدة القاطعة المانعة والا :

فاين النصوص من الموشحات الاولى ؟

ـ واين الدراسات الموسيقية الواضحة من تلك المدة ؟

ـ وكيف نعلل وجود بعض المعطيات ، او غيابها ، دون ان يحسب حسابها ؟

غير ان الموشحات الباقية ، وخرجاتها ، ومجموعة المعطيات التاريخية والاجتماعية واللغوية ، والمقارنة الواعية بين نصوص الموشحات العربية والموشحات التي كتبت باللغة العبرية في الاندلس ، كل اولئك وما يتعلق به ، يرشح بعض الآراء لتكون (نظرية مقبولة) راجحة ، يمكن الاحتجاج لها والاخذ بها الى ان يظهر ما هو اكثر منها قوة او دليلا .

٧

وفي الدارسين من يبرز دور الموسيقى ، ويقف عند زرياب ، وعند تأثيره في الموسيقى الاندلسية . فقد اوضح الدكتور فؤاد رجائي في كتابه الموشحات الاندلسية ان مراسيم زرياب (الموسيقية) كانت تقتضي عددا من القطوعات الغنائية تشمل الحانها الالحان الثقيلة والبسيطة والاهزاج والنشيد المرسل « فلم لا يقدم مقدم به معاني القبري (او مواطنة محمد بن حمود) او غيرهما على اختراع طريقة لنظم الشعر تتضمن القطوعة

منها عدة الوان من البحور والقوافي شأن النوبة الغنائية فيستريح بذلك المعنى الفني من عناء انتقاء الاشعار ، وتكون المقطوعة شبيهة ، بالنوبة الغنائية ولكنها من شاعر واحد » (١٤)

ويدعم هذا الراي — مبدئيا — ما نعرفه عن اهتمام الاندلسيين — على اختلاف طبقاتهم وثقافتهم بالموسيقى — ونقرا لموسيقي مهتم بتاريخ الموسيقى العربية قوله (١٥)

« لم تكن الموسيقى في الاندلس وقفاً على طبقة معينة من الناس كما كانت الحال في الشرق ، لكنها كانت مباحة لعموم الناس على مختلف مراكزهم الاجتماعية » .

وهذا الراي يربط بين الموشح والموسيقى ، ولكنه يكتفي بهذا التعليل الافتراضي . ولا يكاد يزيد عليه .

٨

مما لا ينكره احد من دارسي الموشحات انها تطورت مع الزمن حتى بلغت النضج ، أو النهاية . ويعتمد مؤرخو الادب الاندلسي على مقالة ابن بسام الشنتريني (١٦) في (الذخيرة) في ترجمة عبادة بن ماء السماء وقد جعلها في ثلاث مراحل : النشأة والبداية : وموشحاتها مفقودة . ثم صنعة يوسف بن هارون الرمادي واضافة عبادة بن ماء السماء . وقد أشرت قبل هذا الى راي الدكتور الاهواني من ان تاثر الموشحات بالاغنية الشعبية المحلية كان في المرحلة الاولى : مرحلة النشاة والبداية

وفي مقالة ابن بسام ما يدل صراحة على (أثر محلي) في صنعة الموشحة ، ويبين ايضا مكانة الخرجة من الموشحة . فقد قال عن محمد بن محمود القبري الضرير انه كان يصنع الموشحات « على اشطار الاشعار ، غير ان اكثرها على الاعاريض المهملة غير المستعملة ، ياخذ

اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا اغصان ويتابع ابن سناء الملك – وبعد هذا – فيقول في قضية الخرجة (١٨)

« والخرجة عبارة عن القفل الاخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة حادة منضجة ، من الفاظ العامة ولغات الداصة [وهم السفلة واللصوص] فان كانت معربة الالفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الادبيات والاقفال خرج الموشح من ان يكون موشحا اللهم الا ان كان مدح وذكر الممدوح في الخرجة ... وقد تكون الخرجة معربة وان لم يكن فيها اسم الممدوح ، ولكن بشرط أن تكون الفاظها غزلة جـدا .. »

وما يزال الربط قائماً – في تقرير ابن سناء الملك – بين بعـض جوانب الزجل وخصائصه وبين الموشحة ، من جهة الخرجة . فشرطه – كما استظهر من الموشحات التي وصلت اليه واظنها في جمهرتها معاصرة ان تكون (قزمانية من قبل اللحن) .

وهذه الصلة بين الموشح والزجل قضية أخرى ذات شأن حـين تحدث ابن خلدون عن الموشحات والازجال قال (١٨)

« ولما شاع فن التوشيح في اهل الاندلس واخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه ، نسجت العامة من اهل الامصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير ان يلتزموا اعرابـا واستحدثوا فناً سموه بالزجل » .

وفي الدارسين من يعارض هذا ، ويجعل السبق للزجل على الموشح من حيث النشأة وعلى ضوء ما اوردنا في الفقرات السابقة وما المحنا اليه مما لم نورده ، فان النظرية المقبولة – عندي – والتي لم يصح أن يؤدي بعض جوانبها الى بعض ، القول بأسبقية الموشح ، ومتابعة الزجل

له بعد مدة ، وان الموشح والزجل كليهما موصولان على وجه من الوجوه بالاغنية الشعبية . قال الدكتور الاهواني « ونص ابن بسام » — أي ما نقلناه في الفقرة السابقة — واضح الدلالة على صلة العامية والاعجمية باختراع الموشحة وبعمل الوشاح الاول ؛ وذلك سندنا فيما نميل اليه من تأثر الموشحة بالاغنية الشعبية »

ثم قال في تحديد زمن ظهور الزجل انه « ظهر في الوقت الذي اخذ فيه التوشيح يتجه الى التعقيد والتكلف ويبتعد عن البساطة الاولى » ومعنى هذا ان الزجل « يرجع الى اواخر القرن الرابع الهجري حيث عاش عبادة بن ماء السماء ويوسف بن هارون الرمادي ، وهما أللذان ادخلا التغيير على التوشيح ، كما نص ابن بسام » (١٩)

على ان نصوص الزجل في القرن الخامس مفقودة ايضاً .

والكلام طويل عن المشابهة الفنية بين الموشح والزجل ، وعن المخرجات المستعارة المتبادلة فيما بينهما . ومن الآثار اللطيفة المفيدة : ديوان ابي الحسن الششتري . ومن الطريف هنا ان نشير الى ان محقق الديوان عنون بعض الموشحات باسم الزجل ، وعكس الحال في بعض النصوص الاخرى !

١٠

ان الاخذ بفكرة الاساس المشترك (بين الموشح والزجل) — وهو الاغنية الشعبية — يوفر اجابة مقبولة . عن عدد من التساؤلات والمظاهر الملاحظة في النصوص الباقية وانا اعتمد العرض الذي عرضه لهذه الفكرة ، الدكتور الاهواني في كتابه (الزجل في الاندلس) . ومنذ ان صدر هذا الكتاب والدارسون يلتفون حوله سواء شاركوه الراي ام خالفوه الى راي آخر .

على ان القول بالعلاقة القوية بين الموشح والاغنية الشعبيةالاندلسية لا يعني نسيان بعض العوامل المؤثرة الاخرى وخصوصا :

أ ـ ما تركه زرياب وغيره من أثر موسيقي ، في الاندلس ، ظهرت آثاره عند الخاصة والعامة ، ابتداء من القصر الاماري في قرطبة .

ب ـ وما وصل الى الاندلس من الشعر المحدث وما فيه من تفنن واستخدام للاوزان المجزوءة . وما اثر كتاب (العقد) في المثقفين حين وضع بين ايديهم فكرة الدوائر العروضية ، واستسهال التجربة والنظم على البحور المهملة . ولا ننسى ان ابن بسام نبه الى استفادة الوشاحين الاوائل ـ خصوصا ـ من النظم على الاوزان التي اهملها العرب (غير اعاريض العرب) .

- ١١ -

في كتاب (رحلة الادب العربي الى اوربة)(٢٠) ما نصه :

« .... ان الموشحات هي التي تهمنا من تراث الاندلس الادبي (في البحث الذي يسوقه) وهي التي نقصر القول عليها لانها لقيت من الاوربيين ، هي والزجل الاندلسي قبولا لم يلقه غيرها من المنظومات الاندلسية ، ولعبت الدور الاكبر في تطوير الادب الاوربي سواء من ناحية الشكل أو ناحية المضمون »(٢١) انتهى بحروفه .

وفي مجال آخر يؤكد ان الشعراء التروبادور « احتذوا المنظومات العربية في بادىء الامر على الاقل ولم يقتصروا على اغتراف معانيها وترديدها دون تحوير أو اضافة ولكنهم التزموا كذلك ترتيب أبياتها وقوافيها في مختلف اشكالها ، ولم يبتدعوا لمنظوماتهم شكلا واحدا ليس له اصل عربي »(٢٢) .

وضم المؤلف رأيه هذا الى راي سبق في كتابه عن ان « الشعر البروفانسي وهو الشعاع الاول لفجر النهضة الادبية الاوربية ، نابع من

مصادر عربية » ، ونقل راي المستشرق دي ساسي : « العرب هم الذين نقلوا الثقافة الى اوربة .. » ..

واسترسل في تسمية الشعراء ، وطرائق نقلهم ، واستفادتهم المباشرة من الموشحات والازجال وغيرها .

وقد الف الدكتور عبد الإله ميسوم كتابا خاصا عن (تأثير الموشحات في التروبادور) أطال فيه الحديث ، وقدم الادلة التاريخية والنصية على احتذاء شعراء التروبادور والجنكلر آثار الموشحات الاندلسية . وممن أورد ذكرهم غليوم التاسع (ولد ١٠٧١ م ـ وتقابل سنة ٤٧١ و ٤٧٢ هـ). وكان يزور الاندلس ويتفقد اخته ماري زوجة بطرس II (بيدرو) ملك اراغون ، والاخرى انييس Agnés زوجة الفونسو السادس . قال « وتعلقت نفس غليوم الشاعرة بمباهج الحياة الاندلسية المنتشرة في شبه جزيرة إيبريا كلها .... وكان ذلك في وقت بلغت فيه الموشحات والازجال أوج ازدهارها بانتشار الاغاني الاندلسية انتشارا واسعا »(٢٣) وسرد مؤلف الكتاب اثر غليوم فيمن جاء بعده ، وخص ثلاثة منهم : سركامون ، و روديل و ماركابرو . وتردد بعد ذلك في اقطار مختلفة والتقط ملامح من تأثير الموشحات الاندلسية .

- ١٢ -

هل انتهت قضية الموشح الاندلسي مع تاريخه القديم ؟ ذلك سؤال لا يخص هذا الموضوع المحصور بين دائرتي التأثر والتأثير . ولكنني طرحت هذا السؤال ، وفي الادب العربي المعاصر (مشكلة) الشعر الحديث ، ومشكلة نشأة هذاالشعر ، وأثر (الموشح) في التجديد الذي طرا على القصيدة العربية .. الخ . وانما هي الاشارة العابرة الى اهمية هذا الفن في التاريخ العربي ، والى مكانته في العصر الحديث من جهة تاريخه وعلاقته بالآداب الاجنبية ، ومن جهة نصوصه التي ما يزال نشرالمخطوطات يعرض الجديد منها حالا بعد حال ، ويغني البحوث حول (الموشحات)،

ويفتح ملف نشأة الموشح ، وصلته بالبيئة المحلية الاندلسية ، وان اختلف الدارسون في تقويم نتائج البحوث التي تقدم يوما بعد يوم . …

واقف ـ اخيرا ـ عند بعض موشحات ابن خاتمة الانصاري(٣٤) (توفي ٧٧٠ هـ) لنلمح فيها بعض الملامح :

١ ـ في الموشحة الثانية (ص ١٤٧) هذه الخرجة :

قلْ من راك   وليس من اشراك
منـــر ايتـــاكْ   يــا ناظــرْ إيــاك   انِ اشْ تدري؟

فالخرجـة هنا عامية اندلسية .

٢ ـ وفي الموشحة الخامسة (ص : ١٥٥) هذه الخرجة

على يمين ليْمَهْ   وقــدّامْ ريحانَهْ
والعريش نسّاج   قد عانق لرْمانَهْ

ويظهر في هذه الخرجة جو الاندلس والطبيعة الجميلة المشهورة في (المرية)(٣٥) وفي (غرناطة) وغيرهما .

٣ ـ وفي الموشحة السادسة (ص : ١٥٧) هذه الخرجة

يا حماماً شدا على الرَّنْد   بالنبي يا حَمَامْ
إن خطرت على ديار حِبّي   خصّهنا بالسَّلام

وقريبٌ الى النفس ان يكون قوله (يا حماماً) مطلعــا لاغنيــة شعبية استعارها الوشاح وبنى عليها واكمل عبارتهــا .

من المفروغ منه ، ولا حاجة للتدليل عليه ، ان التشابك الثقافي ، والحضاري بين الامم قديم ، على اختلاف درجاته ، وارتباطــه بظروف

مختلفة في الزمان والمكان والمناسبة ... ومن المعروف ان هذه الامة كانت في ذروة الحضارة على امتداد عدد من القرون وكانت مثالا تحتذيه أوربة في العلوم والفنون والآداب وقضايا الفكر البسيطة والمعقدة . وليس غريبا على الذين نقلوا عن العرب ـ آنذاك ـ الطب ، والفلسفة ، والعمارة ، والزراعة وسواها ان ينقلوا عنهم آداب العشرة واصول التعامل ، وأن يقتبسوا من جوانب الادب العربي ، مما يسيغونه أولا كشعر الحب والعواطف ، ونظام الموشح بأشكاله المتولدة باستمرار ... ولم يكن غريبا ان يثبت ميجيل آسين بلاثيوس التأثير العربي المباشر القوي في كوميديا دانتي .

ومن المعلوم في تاريخ الحضارة ، أن الاندلس كانت واحدة من البوابات الرئيسية التي انتقل منها الفكر والثقافة ووجوه الحضارة من امتنا الى الامم الاوربية . . « وتلك الايام نداولها بين الناس » . .

حواش وهوامش :

١ ـ في تقديم الاستاذ الدكتور جودة الركابي لكتاب (دار الطراز) ان ابن سناء الملك « اول من ادخل فن الموشحات الى الشرق » . انظر الصفحة : ٩ .

٢ ـ فن التقطيع الشعري والقافية للدكتور صفاء خلوصي : ٢٠٣ و ٢٠٥

٣ ـ تاريخ الفكر الاندلسي : ١٥٤ ـ ١٥٥ .

٤ ـ فن التوشيح : ص : ٨ .

٥ ـ صدرت طبعته الاولى سنة ١٣٩٦ هـ ـ ١٩٧٦ . وطبعت بدار المعارف طبعة ثانية ، بالتصوير عن الطبعة الاولى في مؤسسة الثقافة الجامعية .

٦ ـ في أصول التوشيح ، ٢٥

٧ ـ المصدر السابق : ٣٦

٨ ـ المصدر السابق ٣٦ ـ ٣٧ .

٩ ـ مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الاسلامية ج ٢ : ص ٣١٧ . وقد أحال الكاتب على كتاب آخر اضطلع بتاليفه وهو : الادب الاندلسي موضوعاته وفنونه . ونلاحظ ان هذا الاتجاه قد قال به عدد من المستشرقين كالمستشرق عبد الرحمن نيكل الذي قال « ان الموشحات الاولى لم تكن الا مقطوعات ابي نواس وضعت أبياتها في ترتيب مغاير » . فن التوشيح : ١٠٠ .

١٠ـ جمهرة انساب العرب : ٤٤٣

١١ـ الزجل في الاندلس : ٤٧

١٢ـ الصفحة ٥ ـ ٦

١٣ ـ مجلة (المجلة) ٦٩/٢ وكتاب حركات التجديد في الادب العربي : ٨٥

١٤ـ الموشحات الاندلسية ٩ ، ٤٧ وتنظر مناقشة د. مصطفى عوض الكريم في كتاب فن التوشيح : ٨٩

١٥ـ تاريخ الموسيقى العربية (حتى القرن الثالث عشر الميلادي) : هنري جورج فارمر ترجمة جرجيس فتح الله المحامي : ٢٧٣

١٦ـ الذخيرة ق ١ ج ١ ص ٤٦٩

١٧ـ دار الطراز : ٣٠ـ٣١ .

١٨ ـ مقدمة ابن خلدون ٣ : ٤٠٤

١٩ـ الزجل في الاندلس ، ٥٢ . وانظر تلخيص د. مصطفى عوض الكريم للآراء المختلفة في نشأة الزجل والعلاقة بينه وبين الموشح في (الموشحات والازجال : ٤٩ـ٥١) .

٢٠ـ محمد مفيد الشوباشي ـ دار المعارف ـ ١٩٦٨

٢١ـ المرجع السابق : ١٥٢

٢٢ـ نفسه : ١٥٢

٢٣ـ تأثير الموشحات في التروبادور : ٢٢٠ـ ٢٢١

٢٤ـ ديوان ابن خاتمة الانصاري (ص ١٤٧) طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق من تحقيق كاتب هذه المقالة .

٢٥ ـ المرية بلد الشاعر ، وهي ميناء جميل على البحر المتوسط

٥ ـ ٥ ـ ٥

في نظرية الأدب المقارن

الدكتور فؤاد المرعي
جامعة حلب

شاءت الظروف في صيف العام الماضي ان اكون واحدا من المشتركين في ندوة (مجلة الادب العربي Journal of Arabic litreture) المنعقدة في كيمبردج في انكلترا ، حيث القيت بحثا عن « الظاهرة البطولية » في الوعي الجمالي عند العرب قبل الاسلام . وشاءت الظروف ايضا ان تقتضي بنية البحث الذي القيته عقد مقارنات بين « الظاهرة البطولية » التي جسدها الشعر الملحمي اليوناني وتلك التي صورها الشعر البطولي الشفوي عند العرب قبل الاسلام . وقد ادهشني موقف المستشرقين المشتركين في تلك الندوة وهو موقف اتسم ، او كاد يتسم بطابع احتجاجي ، وكاني قمت بعمل ليس من حقي القيام به ، او كاني اعتديت على

بعض أملاكهم الخاصة بزجي بالتراث اليوناني في مقارنة من هذا النوع . وحين رددت على احتجاجهم بقولي : اني انتمي الى الحضارة العربية واني من سورية ولا اعتقد ان اللاتينيين أو الجرمانيين أو السكسون يستطيعون الادعاء بأنهم اكثر قربا مني الى الحضارة اليونانية ، خفتت الاحتجاجات بدافع اللباقة لا بسبب اقتناع المحتجين بما قلت .

لم يكن هـذا الحادث صداما بالمعنى الحقيقي ، بل كان خلافا في وجهات النظر جرى التعبير عنه في اطار من الاتزان العلمي واللباقة والرد الانسانيين . غير ان النقاش الذي دار آنذاك ولم يستغرق اكثر من نصف ساعة من الزمن ، أثار في ذهني اسئلة لازمتني عاما كاملا ودفعتني الى التأمل في اصول الدراسات المقارنة والبحث في نشأة الادب المقارن وموضوعه ومجالاته واهدافه (*) وانه لمن المصادفات السعيدة ان تتاح لي فرصة عرض خلاصة هذه التأملات الان .

١ ـ المركزية الاوروبية وتجلياتها في الادب المقارن

يقصر علم الادب المقارن المعاصر في أوروبا الغربية وامريكا موضوعه نظريا وعمليا على آداب العصر الحديث بدءا من النهضة الاوروبية وانتهاء بأيامنا هذه . وقد اصبح هذا العلم كذلك منذ مطلع القرن العشرين من خلال اعمال مؤسسيه في فرنسا فرناند بالدانسبيرج وبول فان تيغيم وتلاميذهما الكثر في ارجاء العالم بما في ذلك وطننا العربي . ويبدو هذا التحديد الزمني لعلم الادب المقارن أمرا مسلما به في المقدمة التي كتبها جان ماري كاري ، وهو من ابرز المقارنين الفرنسيين في القرن العشرين ، لكتاب مدرسي رائج في هذا الموضوع الفه م . ف . في أيار في عام ١٩٥١ ، والتي يقول فيها : « انه علم يدرس العلاقات الروحية العالمية

(*) يعتمد هذا البحث في بعض اسسه النظرية على دراسات الباحث السوفيتي الكبير في نظرية الادب المقارن فيكتور ماكسيموفيتش جيرمونسكي المكتوبة في ازمنة مختلفة والمجموعة في كتاب بعنوان « نظرية الادب المقارن » صادر عن دار نشر (ناووكا) فرع لينينغراد عام ١٩٧٩ .

(Relations spirituelles international) ، العلاقات الفعلية الموجودة بين بايرون وبوشكين ، غوته وكارليل ، والترسكوت وفيني ، بين المؤلفات والتطلعات الروحية (inspirations) للكتاب المنتمين الى آداب مختلفة وبين حيواتهم » (١) . أما سمون جون ، وهو مؤلف لكتاب مدرسي آخر في الموضوع نفسه ، ولكن في زمن اكثر قربا الى زمننا هو عام ١٩٦٨ ، فيقول في مقدمته : « هذا الكتاب موجه ، قبل كل شيء ، الى اولئك الذين يدرسون الادب الحديث » (٢) .

ولعله من اللافت للنظر ان تكون الاعمال الكلاسيكية في علم الادب المقارن العام ، التي الفها باحثون يتمتعون بسمعة علمية كبيرة في هذا المضمار ، قد تناولت الحقبة الزمنية نفسها . فكتاب بول فان تيغيم مخصص لدراسة تاريخ ادب اوروبا وامريكا « من عصر النهضة الى ايامنا » (٣) ، وكتاب فرنر فريدريك يقدم عرضا للادب المقارن « من دانتي اليجيري الى يوجين او . نيل » (٤) .

ان هذا التحديد الزمني لموضوع الادب المقارن وحصره بما يسمى « العصر الحديث » هو ، قبل كل شيء ، نتيجة للتخصص الضيق المتنامي في مجال العلوم الانسانية ، ولضيق دائرة اهتمامات العلماء انفسهم وضيق دائرة معارفهم . وهوايضا نتيجة ضيق مناهج التدريس في الجامعات . غير ان تنامي المسائل التي يناقشها علم الادب المقارن واتجاهه نحو العالمية والشمول يفضحان عيوب هذا التضييق غير المشروع الذي يقود الى سد آفاق تطور البحوث الادبية المقارنة تاريخيا وجغرافيا ، قاصرا اياها على ميداني الاداب الاوروبية والامريكية ، ومجسدا بذلك فكرة « المركزية الاوروبية » التي باتت سمة تقليدية من سمات علم الادب في الغرب . لقد قاد هذا التقييد غير المشروع بعض دارسي تاريخ الفكر العربي الى القول بتمايز انماط العقل البشري واستحالة فهم البشر بعضهم بعضا . وهو ما نجد ظلاله في كثير من الدراسات العربية المعاصرة التي من أهمها كتاب الدكتور محمد عابد الجابري « تكوين العقل العربي » (٥) .

اما الدارسون الاوربيون الغربيون لاداب الشرق القديم والوسيط فكثيرا ما يفعلون ذلك متأثرين بسحر الشرق ، هذا السحر الذي تكون

لديهم بنتيجة تخلف بلدان الشرق حضاريا ووقوعها تحت السيطرة الاستعمارية لاوروبا الراسمالية .

نحن لانرى مسوغا لتمييز أوروبا الغربية من غيرها وجعلها عالما فكريا وحضاريا وادبيا مستقلا سوى ما رسخ في اذهاننا بسبب الالفة والاعتياد والاوهام التاريخية . ودراسة الادب الاوروبي القديم والوسيط تظهر عمق التاثير الفكري والحضاري والادبي الذي كان للشرق القديم والوسيط فيه ، حين كان الشرق يتقدم على أوروبا في تطوره الحضاري العام .

لذا نعتقد ان على علم الادب المقارن ان يدخل في موضوعه بمعرفة كاملة ومسؤولية علمية الاداب السلافية والكلتية وآداب شعوب البلطيق وفنلنده الى جانب الاداب الجرمانية واللاتينية . كما ان عليه ان يفسح في موضوعه المكان اللائق لاداب الشرق القديم والحديث . ولا بد له من أن يزيح بعلمية صارمة الانبهار بالشرق جانبا ، وان يكتشف في آداب شعوب الشرق تلك القوانين العامة التي خضعت لها كما خضعت لها آداب الشعوب الاوروبية على الرغم من خصائصها القومية المميزة التي تكونت عبر القرون .

ان فهم قوانين التطور التاريخي هو الشرط الاساسي لبناء علم الادب المقارن بناء علميا يتجاوز النظرة المركزية الاوروبية السائدة في اوساط واسعة من منظري الادب في الغرب الذين لا يرون علم الادب المقارن علما عالميا حقا بل علما خاصا بالاداب الاوروبية .

٢ ـ وحدة قوانين التطور الادبي
اساس علم الادب المقارن

تشمل عملية التطور الادبي ظواهر واسعة التنوع يجب ان تفهم وتدرس من خلال اتحادها الشامل بعملية التطور الاجتماعي من حيث تصنيفها في مراحل تصنيفا يستند الى القوانين العامة للتطور التاريخي. ففي اطار المراحل التاريخية الشاملة يتم تصنيف العصور الادبية وتقسيمها الى تيارات ومدارس . ولذا فان المقدمة الاساسية لعلم

الادب المقارن هي ، في رأينا وحدة التطور الاجتماعي ــ التاريخي للبشرية، التي ترتبط بها وحدة التطور الادبي بوصفه احدى البنى القومية الايديولوجية في حياة المجتمع الانساني . فكما ان العلاقات الاجتماعية السياسية المتماثلة في عصر ما محددة ، في نهاية المطاف ، بحالة القوى المنتجة وعلاقات الانتاج المتماثلة في المجتمعات القومية المختلفة ، كذلك يظهر الفن ، بوصفه معرفة للواقع في صور ، وجوها متماثلة هامة في المراحل المتماثلة من التطور الاجتماعي . فليس من قبيل المصادفة ان تظهر تيارات ايديولوجية وفنية مثل التيار الانساني في عصر النهضة الاوروبية والباروكو والكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية النقدية والطبيعية والرمزية .. الخ . وان تعم بلدان أوروبا كلها بوصفها مراحل متتالية في عملية واحدة للتطور التاريخي والتاريخي ــ الادبي ، على الرغم من الخصائص المحلية المميزة التي جسدت ، على أرضية الحركة التاريخية الشاملة ، التميز التاريخي للتطور القومي في كل بلد من البلدان .

ان الانطلاق في الدراسة المقارنة من وحدة التطور الاجتماعي ــ التاريخي يتيح امكانية دراسة الظواهر الادبية بغض النظر عن منشئها وانتشارها الجغرافي وتعاقبها الزمني ، بوصفها ، من حيث النظرة المرحلية ، ظواهر متكافئة تعبر عن وحدة قوانين التطور الادبي المماثلة لوحدة قوانين التطور الاجتماعي ــ التاريخي بعامة .

ان العلاقات الاجتماعية السياسية في العصر الاقطاعي ، مثلا تتكشف (بغض النظر عن الاختلافات المحلية) عن صفات نمطية متشابهة موجودة في مجتمعات بلدان أوروبا الغربية وفي مجتمعات آسيا الوسطى (الملكية الاقطاعية للارض ، والانتاج الحرفي وما شابه ذلك) ؛ كذلك نجد في مجال الايديولوجيا ، ولا سيما في الفن والادب ، بوصفهما معرفة للواقع في صور ، وجوه تشابه هامة عند مختلف الشعوب في مراحل تطورها المتماثلة . وسمات هذا التشابه ، الذي قد تضيق حدوده أو قد تتسع ، يمكن ان تسمى ، في حال انعدام التفاعل او الاتصال المباشر بين البلدان ، تماثلات أو تشابهات نمطية ــ تاريخية . وتجدر الاشارة هنا الى ان هذه السمات موجودة في الاداب أكثر بكثير مما نتصور ، وانها ، هي نفسها ، مقدمات لحدوث التفاعل بينها . أضف الى ذلك؛

انها ، كبقية جوانب الحياة الاجتماعية ، تترافق حتما وتباينات اكثر خصوصية تمليها الخصائص المحلية للتطور التاريخي وما تحتمه هذه الخصائص من تميز قومي. ودراسة هذه التشابهات النمطية ـ التاريخية دراسة مقارنة امر هام ، لانها تتيح لنا تحديد القوانين الشاملة للتطور الادبي المحددة بالتطور الاجتماعي ، وتمكننا ، في الوقت نفسه ، من تحديد الماهيات القومية للاداب التي تجري دراستها .

قد تكون التشابهات النمطية ـ التاريخية بين الاداب في المحتوى الفكري او النفسي للاعمال الادبية . وقد تكون في الموضوعات والاحداث او في الصور الشعرية او المواقف او في خصائص بنية الفن الادبي او في الاسلوب الفني أو فيها جميعا . ولكن وجودها لا ينفي ، بالطبع ، وجود تباينات هامة بين الاعمال الادبية تمليه الاختلافات في التطور الاجتماعي التاريخي بين البلدان موضوع الدراسة .

ان آداب شعوب الشرق الحضارية العظيمة ، ومنها ادبنا العربي ، لم تتطور في العصور الوسطى تطورا موازيا لتطور الاداب في اوروبا ، بل كانت تتقدم عليها تقدما ملحوظا ولكنها احتفظت زمنا طويلا بطابعها الاقطاعي فعقدت مكانتها الطليعية لان بلدان الشرق نفسها ظلت ، منذ بداية التراكم الراسمالي في العالم ، خارج مجرى التطور البرجوازي ثم أصبحت بعد ذلك موضوع استغلال البلدان الراسمالية الاستعماري . اما البعث القومي لهذه البلدان في عصر الامبريالية والثورات القومية فمرتبط بقفزة في المجالين الاجتماعي والادبي ، تجعل آدابها ، في حال استخدام تجربة الاداب الاكثر تطورا ، في غير حاجة الى التكرار للمراحل التي اجتازتها الآداب الاوروبية . ولذا فتيارات التنوير والرومانتيكية والواقعية الانتقادية والطبيعية والمودرنيستية ، بوصفها تيارات اوجدها المجتمع البرجوازي المتطور ، وكذلك الواقعية الاشتراكية التي اوجدها عصر الانتقال من الراسمالية الى الاشتراكية ، تحل في هذه البلدان محل تقاليد العصر الاقطاعي الادبية . ولكنها تتداخل باشكال مختلفة والتراث الادبي القومي في كل بلد منها .

نحن ، حين نتحدث عن حلول اتجاهات واساليب كبرى محل غيرها ، نعني بالطبع التغير في الايديولوجيا الاجتماعية وفي وسائل تجسيدها تجسيدا فنيا . فعلى هذا الاساس تغدو التماثلات الاكثر جزئية (تماثل

الافكار او الصور الفنية او الاحداث او الفنون الادبية او خصائص الاسلوب الشعري وسائر منظومات وسائل التعبير الفني) امرا ممكنا. لقد كان انتشار اللون التاريخي في عصر الرومانتيكية (الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية) مرتبطا بتطور الوعي التاريخي نتيجة لتحطيم العلاقات الاقطاعية تحطيما ثوريا ابان الثورة البرجوازية الفرنسية ، وللالتفات الى الماضي القومي سعيا الى ادراكه فنيا في ظروف وعي الذات القومية الذي هو انعكاس لتشكل القوميات البرجوازية في القرن التاسع عشر . اما تطور الالوان الرومانتيكية الاخرى (القصيدة الغنائية المسرحية العاطفية والرواية العاطفية) (« رواية السيرة الذاتية » او تلك التي تتمحور حول الانا الفردية) فمرتبط بالصدام النموذجي في ذلك العصر الانقلابي بين الفرد والمجتمع البرجوازي ، مرتبط بالفردية والنفوذ المتزايدة في عالم الفرد الداخلي . وقد انتج انتقاد المجتمع البرجوازي المعاصر في الواقعية الانتقادية الزاوية المعاصرة بابطالها العاديين بصدماتهم ونفسياتهم العادية المتكونة تحت تأثير البيئة والعلاقات الاجتماعية .

وانه لمن الخطأ ان ننظر الى الانتقال من الكلاسيكية الى الرومانتيكية ومن الرومانتيكية الى الواقعية ، ومن هذه الاخيرة الى الطبيعية فالمودرنيسنية . بوصفه نتيجة لتأثير « الموضة » الادبية العالمية ، وان نرى في تبدل الالوان والاساليب الادبية عملية آلية تتم لان اساليب التعبير الفني تفقد قدرتها على التأثير بفعل الالفة والاعتياد فينشأ لدى الادباء والفنانين ميل لتغييرها .

لقد جرى بناء « تاريخ الادب » عند كل شعب على حدة ، ومهمة الادب المقارن ان يبرز ملامح الوحدة الشاملة للتطور الادبي في العالم في ومظاهر التفاعل المستمر بين الاداب القومية وهذه المهمة تتطلب بالضرورة اكتشاف اوجه التماثل المبدئية في التطور الادبي ، الناشئة في المراحل التماثلة من التطور الاجتماعي . هذا من جهة ، وهي تتطلب ، من جهة اخرى ، اكتشاف كل الوان التفاعل بين الاداب القومية . وفي هذا المجال يكتسي اهمية خاصة في عصرنا اكتشاف الوان التفاعل والعلاقات بين الآداب الاوروبية والادب العربي

٣ ـ التشابه بين ادبين ليس دليلا على وجـود علاقات تاثير وتاثر بينهما

ثمة من يرى في تشابه الاحداث والموضوعات في ادبين دليلا على لتاثير والتأثر المباشر بين ذينك الادبين ، ولكن الاكتفاء بهذا التفسير للتشابه ليس صحيحا ، على الرغم من وجود امثلة كثيرة تؤيده وتدعمه في أغلب الاحيان . ان تطور الاحداث والموضوعات وتتابعهـا محكوم في العمل الادبي بمنطق داخلي يحدده منطق الواقع الموضوعي ، والخصائص التاريخية للوعي الانساني الذي يجسد ذلـك الـواقـع ففي حـال انطلاق كاتبين أو شاعرين من موقفين متشابهين يصبـح تطـور المجتمع والاحداث عند كليهما محكوما سلفا بخصائص البيئة والحياة الاجتماعية والنفسية الاجتماعية المحيطة بكل منهما . ولذا فان المقارنات القائمة على إساس تماثل مراحل تطور الادب تظهر من اوجه التشابه بنين لاعمال الادبية في مرحلتين متماثلتين من تطور الادب عند شعبين لا تقوم بينهما علاقات تفاعل مباشرة . مالايقل عن اوجه التشابه التي تتجلى في حال وجود علاقات التاثر المباشر بين ادبيهما . ويمكننا ان نتعرف عن ذلك بالشعر البطولي الشفوي .

من الواضح من حكايات الشعوب التي لا تقوم بينها علاقات تاثير وتاثر مباشرة لكنها متشابهة في تصويرها لطفولة أبطالها . ونحن ، لو تابعنا تطور هذا الموضوع في هذه الحكايات لوجدنا في تطوره المحكوم بالمنطق الداخلي الفني لكل حكاية من هذه الحكايات، تشابها لا يكفي لتفسيره ان نزعم انه جاء نتيجة لمبدأ عام من مبادىء الشعر الملحمي الشفوي هو تمجيد البطل الشعبي الذي يجب ، من حيث منطق الحكاية، أن تتجلى بطولته الخارقة منذ سنوات طفولته المبكرة . بل لا بد لنا من ان نلحظ في تفسيرنا له الاهمية الكبيرة للظروف البيئية في حيـاة هذا المجتمع الطبقي او ذاك .

فالموقف الذي تنطلق منه هذه الحكايات كلها واحد : قادة يعجزون عن حماية قومهم من هجمات الاعداء ، والبطل يعاني من ظلم هؤلاء القادة ويحظى بتعاطف الشعب . وهو موقف يكثر في الحكايات الشعبية التي

تنشأ في ظروف تاريخية معينة تتصف بعدم وجود سلطة مركزية قوية وبنزاعات داخلية وحروب اهلية تجعل الحكام المركزيين عاجزين عن السيطرة على الحكام المحليين ومنعهم من ارتكاب المظالم بحق الشعب ، وكذلك عن صد العدو الخارجي . فتكف صورة الملك في هذه الحكايات عن أن تكون تعبيرا عن وحدة الشعب ، وتشحب وتتسم بصفات سلبية كالجبن والعجز والقسوة والطمع والظلم . ومن الطبيعي في مثل هذه الظروف ان تنشأ الى جانب صورة الملك صورة البطل الشعبي المظلوم الذي يتجاوز في اللحظة الحاسمة ما لحق به من اذى ويغدو الحامي الوحيد لحمى الوطن .

يجدر بنا هنا ، طبعا، ان نشير الى ان وجود اوجه تشابه هامة وكثيرة، احيانا ، في الشعر الملحمي البطولي عند الشعوب المختلفة (سواء في المحتوى العام ، ام في الخصائص الفنية للنوع الادبي ، ام في الاساليب والاحداث) لا ينبغي وجود اختلافات هامة وكثيرة احيانا ، يعود وجودها للخصائص القومية التي تحددها خصائص الحياة التاريخية للشعب المعني ومميزات بيئته الاقتصادية والاجتماعية وتقاليده الحضارية وعقائده الدينية . وثمة اهمية خاصة في هذا المجال للتباين في مراحل التطور الخاصة للشعر الملحمي البطولي نفسه . فمفهوم « البطولي » المتجسد في الشعر الجاهلي ، مثلا ، يقترن دائما باباء الذل والتمرد على الظلم ، معبرا من خلال ذلك الاقتران عن شعبية هذا الشعر وتحزبه تحزبا فطريا للفقراء . و « البطولي » في الشعر الجاهلي يختلف بذلك عن « البطولي » في الشعر اليوناني القديم . فالشعر اليوناني القديم جسد « البطولي » بصورة نصف الاله او الملك او القائد المنفذ لارادة الالهة أو القدرة . ان البطل اليوناني لم يكن يفكر مطلقا بالتمرد على النظام الاجتماعي العبودي القائم على انعدام المساواة بين العبيد ومالكيهم ، اذ لم يكن الصراع الذي يخوضه صراعا بينه وبين المجتمع ، بل كان صراعا بينه وبين القوى التي تحاول الاخلال بالنظام الاجتماعي ونواميس المجتمع . لذا كانت صورة البطل في الشعر اليوناني القديم منسجمة تماما والاساس الاجتماعي للفن اليوناني الذي كان ، على الرغم من انسانيته الشاملة ، فنا لمالكي العبيد . اما البطل في الشعر الجاهلي فمتمرد على النظام الاجتماعي القائم على انعدام المساواة ، ينسجم تمرده

والاساس الاجتماعي لذلك الشعر الذي نشأ في مجتمع لم يعرف العبودية نظاما اجتماعيا مستقرا .

وثمة اختلافات اخرى بين صورتي البطل في الشعر البطولي الجاهلي والشعر البطولي اليوناني منها ان « البطولي » في الشعر الملحمي اليوناني تجسد بصورة الفارس المتمتع بصفات البطولة كلها ، بصورة البطل القوي الكامل ذي البنية الجسدية التامة ، الذي لا يفقد ، حتى في انعذاب ، توازنه الهارموني وقوته الجميلة . ان بطل العصر اليوناني القديم يؤسس نفسه في العالم كائنا قويا كاملا مظفرا . اما صورة البطل التي تتجلى في الشعر الملحمي ـ الغنائي العربي فكلها تناقضات درامية . ومهما كانت الاشكال التي تجسدت بها درامية صورة الفارس في الشعر العربي القديم غريبة ومثيرة للتساؤل ، فانها تعبر عن تناقضات الواقع الحقيقية . فالفارس الذي يذيق اعداءه الموت بضرباته القوية ، يعاني ، في الوقت نفسه ، احساسا حادا بالموت وايمانا بقربه وحتمية قدومه .

ففي مجتمع يقوم على الغزو والثأر لا بد للمرء من توقع الفجيعة في نفسه وفي احبائه مع كل غزوة يقوم بها رجال قبيلته او كل غزوة يتعرضون لها . وقد تجلى هذا التوقع الجماعي الدائم للموت في الشعر الجاهلي كله ، فلا يكاد يخلو منه ديوان شاعر . واقترن ذلك التجلي دائما بحزن تفجع واضحين عمقهما يأس العرب الجاهليين من امكان تغيير الظروف التي جعلت الموت قريبا الى هذا الحد .

لقد اطمأن عقل العربي الجاهلي الى حتمية الموت وادرك عبثية الفرار من هذه الحتمية كما آمن بأن الموت قوي يغلب كل من يغالبه فلا تنجي منه التعويذات وقوة السحر ، ولا ينجي منه اي حذر او خوف ، وهو قريب جدا من كل انسان وهو سريع في الوصول الى الناس ، وقاس لا يفرق بين ضحاياه .

والاحساس بالموت يتصاعد ويبلغ درجة كبيرة من التوتر لدى الانسان الجاهلي حين يقتل اقرباؤه من فرسان القبيلة التي ينتمي اليها ، بل ان موتهم يغدو في نظره انذارا له بالموت .

والجاهلي يؤمن بان القتل الذي يكون نصيب بعض القبيلة يمكن ان يكون مصير من تبقى منها . انه الموت الذي لا فرار منه ، الموت الذي يطارد الجاهلي في حله وترحاله ، ويلاحقه غازيا او ضحية غزو ، آخذاً بثأر او ماخوذاً به . ومن اللافت النظر ان الموت الذي اكثر الشعر الجاهلي من تصويره ليس الموت بسبب الهرم والمرض ، بل الموت الذي يصرع الانسان وهو في اوج قوته وشبابه ، يصرعه لا لانه ارتكب اثما ما بحق الآلهة، كما هي الحال في الشعر الملحمي اليوناني ، وانما لان ذلك منطق الحياة التي كان البدوي الجاهلي يحياها . وهذا ما جعل الوعي الفني العربي الجاهلي يقر بالموت قتلا واقعا ثابتا مطردا .

و لان الموت قتلا لايكون الا في المعارك فقد انقلب القتل من قيمة قبيحة تثير التفجع والحزن ، الى قيمة سامية تعبر عن قدرة القبيلة على خوض معارك الثأر والغزو وصد الغزوات ، في حين يدل طول العمر على القعود عن خوض هذه المعارك الضرورية البدوي من اجل تامين متطلبات حياة القبيلة وامنها .

ولعل هذا الفهم للعلاقة بين القتل والحياة هو الاساس في معيار الشجاعة والقوة ، فالفارس البطل ، كما يصوره الوعي الفني الجماعي في الشعر الجاهلي ، لايقتل حبا في القتل بل هربا من الموت وطلبا للحياة . شجاعته ليست شجاعة من يهوى المغامرات ويحب اختراق المجهول ، او يحارب القوى الخفية او يقاتل بأمر منها . بل شجاعة المدافع عن النفس او القبيلة ضد غزو ، او المهاجم لخصم او قبيلة طلبا لثأر او غنيمة . وقوته ليست قوة مستمدة من الآلهة او من امتياز في تكوينه الجسدي ، بل من ادراكه انه اما قاتل واما مقتول في هذا الصراع المرير القاسي من اجل الحياة . وفي هذا اختلاف واضح بين مفهوم « البطولي » في المجتمع العبودي اليوناني ومفهوم « البطولي » عند العرب الجاهليين وهو اختلاف املاه التناقض المأساوي بين الانسان وظروف الحياة الطبيعية والاجتماعية المحيطة به في المجتمع العربي الجاهلي : فجعل الفارس العربي يركب المخاطر في سبيل تامين حياته .

يتضح لنا مما تقدم ان الدراسة المقارنة للشعر الملحمي البطولي تطرح

امامنا مسائل جديدة لم يتم حلها ، ومنها ، بل اهمها اكتشاف تطور الآداب القومية واجراء المقارنات بين المراحل المتماثلة منها من أجل تصنيف الادب العالمي ووضع تاريخه الموحد .

ويتطلب حل هذه المسألة الانتقال من مرحلة المقارنة البنيوية التي تكشف عن أوجه الشبه والاختلاف بين الموضوعات المدروسة ،الى مرحلة اكتشاف القوانين العامة للعملية الادبية العالمية وارتباطها بالتطور الاجتماعي من جهة ويتطلب من جهة ثانية تحديد الماهية القومية لكل ادب من الآداب المدروسة وتفسير وجوه تميزه من الآداب الاخرى تفسيرا يستند الى القانونيات العامة ، لا الى الامزجة الفردية والاطلاعات المصادفة والمصائر الذاتية للمبدعين .

٤ ـ البحث عن اصل ادب في ادب آخر

عملية عقيمة

لقد جرت اكثر من مرة المقارنة بين شعر التروبادور البروفينساليين والمينيزينغر الالمان في عصر ازدهار الاقطاعية والفروسية (من القرن ١١ الى القرن ١٣) بموضوعاته التي تمجد المرأة عن طريق القيام باعمال البطولة « خدمة لها » وبين ظواهر الشعر العربي الاندلسي الاسبق منه زمنا . ففي عام (١٧٧٤) كتب توماس وورتون في اطروحته « حول تطور الشعر الرومانتيكي في اوروبا القروسطية » (٦) يقول بالاصل العربي لشعر الفرسان في غرب اوروبا ، وافترض وجود تاثير الشعر الاندلسي في الشعر الاسباني البروفينسالي . وقد تبنى عدد كبير من المنظرين في العصر الرومانتيكي هذه النظرية من دون تدقيق كاف . ويتبنى هذا في عصرنا الحديث كونراد بورداخ وهو باحث مشهور في شعر المينيزانغ .

يعتقد بورداخ ان ما يحدد المحتوى الجديد لشعر التروبادور هو ظاهرتان اساسيتان : (١) وضع الشاعر (المغني) الموجود في الخدمة في بلاط السيد الاقطاعي والذي يقوم بتسليةمجتمع الفرسان بموضوع جديد هو شعوره الشخصي بالحب ، (٢) الفهم الجديد للحب بوصفه بداية اخلاقية سامية يجب على المرء أن يرعاها وينميها في نفسه ، والموقف

الجديد من المرأة بوصفها السيدة صاحبة السلطان ، التي يجب ان تستجدي الحب منها استجداء وان ننتظر بصبر استجابتها الجانبية.

ويرى بورداخ ان هاتين الظاهرتين موجودتان في الشعر العربي، لاسيما في الشعر الاندلسي بين القرنين التاسع والثاني عشر . يقول بورداخ : « اننا نجد في هذا الشعر كل الملامح الهامة التي نجدها في شعر الحب الغنائي في غرب اوروبا : الموقف الجديد من المرأة ، والتعبير الجديد الروحي ، والحماسي العاطفي عن الحب الجنسي ، والدور الاجتماعي الجديد للمرأة المتزوجة ، والعرف الجديد القاضي بخدمة المرأة السيدة، وضرورة التستر على الحب ، والامتناع عن ذكر اسم الحبيبة ، وموضوع الشوق والوله وحتى الشقاء في الحب ، وكذلك الصيغ التقليدية للشكوى والتفاخر بالمعاناة والتلاعب الانيق بالمشاعر وعددا كبير جداً من الموضوعات الخاصة كوصف الطبيعة الذي يجري به افتتاح القصيدة الغزلية والحديث عن الفراق عند « الفجر » وعن الهجر و « الحراس» و « العزال» الذين يهدمون طمأنينة المحبين ، وعن « القلب المسروق » وعن قلب الشاعر بوصفه مسكن المحبوب ، وعن طيف الحبيبة في المنام وعن حب السيدة المجهولة لمجرد السماع بما تتصف من جمال وغير ذلك كثير » (٧) وقد اقتفى لورنس ايكلر اثر بورداخ فجمع مادة وفيرة من الظواهر المتوازية والمتشابهة التي تجسد وجوه الشبه والتطابق بين ابداعات الشعراء العرب والتروبادور وكذلك الهينيزينغر (٨) . ولعله من المفيد هنا ان نشير ايضا الى وجود تطابق بين الظروف العامة للبيئات التي نشأ فيها هذا اللون من اشعار الحب والغزل عند العرب والبروفنساليين والمينيزينغر الالمان الذين ظهروا في وقت متأخر عنهم . فرواة هذا الشعر هم من الشعراء والمغنين المحترفين ، ينشدون اشعارهم (او اشعار غيرهم) في بلاطات الامراء ويحصلون على اعطيات من سادتهم الاقطاعيين مقابل ذلك ، اما الشعر الذي يتحدث عن عاطفة الحب المتملكة قلب مبدعه ، فيستخدم وسيلة لتسلية رجال البلاط حيث يجد مستمعين مرهفي الحس مؤهلين لتقديره حق قدره . لقد كان الشعراء العرب وكذلك الشعراء البروفنساليون والمينيزينغر ينتمون الى فئات مختلفة من المجتمع ولكننا نجد ، الى جانب الشعراء المحترفين ، شعراء من الامراء وابناء الطبقة الحاكمة ليس نظم اشعار الحب وانشادها ، بالنسبة اليهم ، سوى ضرب من التسلية او لون من الوان التباهي والتفاخر

وثمة وجه آخر من وجوه التطابق في الظروف العامة لنشأة هذا اللون من الشعر هو سيرة الشاعر الذاتية المتسمة بالطابع الرومانسي . فتواريخ حيوات شعراء الموشحات والتروبادور والمينيزينغر مبنية على اساس محتويات اشعارهم وضمن تقاليد الحكاية الشفوية . ولقد صارت هذه الحكايات منذ اواخر القرن الثالث عشر وسيلة من وسائل تفسير اشعار ابطالها . ان مانجده مثلا في « كتاب الاغاني » لابي الفرج الاصفهاني (المتوفي عام ١٩٦٧) يذكر بقوة ، من حيث الطابع الرومانسي للحكايات التي تتحدث عن حيوات الشعراء ، بحكايات السيرة الذاتية لشعراء التروبادور التي جمعها في القرن الثالث عشر يوك دي سان سيرك والتي تتالف من تفسيرات موجزة لقصائد بعينها .

ومع ذلك فان النظرية القائلة بالاصل العربي للشعر البروفينسالي تواجه اعتراضات هامة يثيرها الباحثون في هذه المسالة . لقد اشير ، مثلا ، الى ان الكثير من موضوعات التشابه بين الموشحات وشعر التروبادور التي ذكرها بورداخ ومتابعوه ، كان واسع الانتشار في الشعر الكلاسيكي القديم . من ذلك موضوع « الحراس » المحيطين بالحبيبة ، ومنه وصف الحب بأنه سقم او مرض وكذلك رؤية المحبوبة في المنام ، والجنون بسبب الحب وما شابه ذلك . كما ان عناصر مشتركة اخرى بين الموشحات العربية والشعر البروفينسالي موجودة على نطاق واسع من الاغاني الشعبية من ذلك خوف المحبين من العزال ، وحالة الفراق عند الفجر وغيرها . اما وضع الشاعر الاجتماعي فهو وضع نموذجي بالنسبة الى المجتمع الاقطاعي والحضارة الاقطاعية في مرحلة معينة من مراحل تطورهما . ويمكن ايضا ان نفسر الاهتمام بشخصية الشاعر وسيرته الذاتية من خلال ربط ذلك بتطور وعي الشاعر الفردي لذاته . وقد اشير ايضا الى الاختلاف بين وضع المرأة في الشرق الاسلامي ووضعها في الغرب المسيحي ، وان كان عدم وجود « الحريم » في الغرب لاينفي وجود التناقض بين وضع المراة العبودي في الحياة الواقعية وبين صورتها الالوهية (المثالية) في شعر الفروسية ، وهو تناقض لايقل وضوحا وسطوعا عن مثيله بين وضع المراة في الشرق وصورتها في الموشحات والشعر العربي بعامة . ومع ذلك فان التباين بين وضعي المراة في الغرب والشرق جعل معظم شعر الموشحات لايتجه الى التغزل بالسيدات المتزوجات (زوجة الامير او القائد مثلا) ، بل يتجه ، في معظم الاحيان ، الى التغزل بالجواري والقيان .

لكن اهم اعتراض على النظرية القائلة بالاصل العربي لشعر التروبادور يتجلى في الحقيقة التاريخية غير القابلة للجدل التي تؤكد ان شعر التروبادور نشأ في اقليم بروفانس الذي لم تقم بينه وبين الاندلس العربية علاقات ثقافية مباشرة والذي كان اهله يجهلون اللغة العربية ، وان هذا الشعر لم يظهر في الاندلس وصقلية والمناطق التي خضعت للحكم العربي الاسلامي الا منتقلا من بروفانس وفي زمن متاخر نسبياً (اي في القرن الثالث عشر) .

هكذا يتضح ان الدراسة المقارنة بين شعر الموشحات وشعر التروبادور والمينيزينغر بهدف البحث عن اصل الثاني في الاول واكتشاف علاقات التاثير والتأثر القائمة بينهما انها لاتؤدي ، بل نكاد نجزم انها لاتؤدي الى نتائج حاسمة ، اذ يبقى دائما ما يمكن الاعتراض عليه او الطعن في صحته من تلك النتائج . كما تتضح ايضا الآفاق التي تتيحها الدراسة المقارنة القائلة بوحدة قوانين التطور الادبي وتماثل مراحله ، لتفسير اوجه الشبه بينهما .

لقد خصص الاستاذ هيل عملا كاملا (٩) لعقد مقارنات تاريخية بين تطور الشعر العربي والشعر الاوروبي في القرون الوسطى ، فلاحظ اكثر من مرة « تماثل الظواهر الادبية نتيجة لتماثل « المقدمات » ، لا سيما حين لايدور الكلام على الموازنة بين وقائع منفردة ماخوذة بطريق المصادفة ، بل يدور على الموازنة بين مجموعات كاملة من الابداعات الادبية المنتمية الى انساق محددة في تاريخ تطور الآداب المعنية ، وقد اورد هيل ، كمثال على ذلك ، ظواهر التشابه بين الشعر الغنائي العربي والشعر البروفينسالي

لم يكن هيل اول من اشار الى هذه المسالة ، فقبله تكلم عليها (شاك) دارس الشعر الاندلسي المعروف ، الذي اشار الى وحدة الايدلوجية الفروسية عند العرب والاوروبيين في العصور الوسطى . يقول (شاك) : « ان ما يشكل الدائرة التي تحتوي حياة ابطال الصحراء هو احترام المراة والالتزام بالدفاع عنها والفخر بالمغامرات الشجاعة والتزام مبدا حماية الضعيف وانصاف المظلوم بالاضافة الى تقاليد الثار القبلية ، ومن يقرا الرواية الطريفة « سيرة عنترة » يدهشه ان يرى ان فرسان الشرق كانوا ، في معظم الاحيان ، مدفوعين بالنبضات نفسها

التي تحرك ابطال قصص الفروسية عندنا . ان هذا النمط من الافكار والعواطف عند العرب تطور لاحقا فاصبح اكثر رهافة تحت تأثير المستوى الحضاري الارقى الذي بلغوه في الغرب ، وهذا مايجعلنا نجد منذ القرن التاسع قصائد الشعراء الاندلسيين التي تتضمن المشاعر الرقيقة نفسها والوان الخضوع المتبتل ذاتها التي كان يحس بها الفرسان المسيحيون تجاه السيدات اللواتي يملكن قلوبهم » (١٠) .

ثمة موقف متعصب للمسيحية في راي (شاك) الذي سقناه يتجلى في اغفاله للتاريخ الذي يؤكد ان شعر الموشحات الاندلسية كان أسبق زمنيا من اشعار الفروسية التي تلتقي معه في مضموناتها العاطفية . ولكن الاتجاه النظري الرئيسي في مقارناته يجد ما يدعمه في دراسة باحث معاصر « لسيرة عنترة » هو هيللر الذي يجد في هذه الرواية الشعبية التصورات نفسها « عن الشرف والفروسية ، وعن الحب وخدمة المرأة ، وعن المجد والشعر » (١١) ، التي نجدها في الشعر الشفوي الملحمي في اوروبا في العصور الوسطى . ولذا فهو يستنتج من ذلك سبب التشابه بين الشعر البروفينسالي وشعر الغزل العربي انما يكمن في اوجه التشابه العديدة بين الحضارتين الاندلسية العربية والاوروبية الغربية الاقطاعية ، فالشعر في كلا الحضارتين يجسد تجسيدا مثاليا حياة الفروسية القروسطية، لا من خلال صورتها الحقيقية في الواقع بالطبع ، بل من خلال تطلعاتها المثالية المحكومة بالعلاقات الاجتماعية في المرحلة الكلاسيكية من تطور العصور الوسطى .

من خلال ما تقدم يتضح لنا خطأ من يتصور ان كل تشابه بين الآداب القومية هو بالضرورة نتيجة علاقات التأثير والتأثر . نحن ندرك ان الامثلة التي سقناها لاتشمل كل المسائل المعقدة التي تثيرها طريقة التصنيف التاريخي للظواهر المتشابهة في دراسة الادب المقارن . ولكننا ، مع ذلك، نود ان نشير الى مابينته هذه الامثلة بدرجة كافية ، وهو ان الدراسة التاريخية ــ المقارنة لتطور الادب بمجمله من خلال ارتباطه بظروف التطور الاجتماعي التي تحدده ، تتطلب حتما رفض « المركزية الاوروبية» السائدة عند علماء الادب المقارن البرجوازيين في اوروبا الغربية ، كما تتطلب توسيع اطر ما يسمى بـ « الادب العام » خارج حدود دائرة وقائع تطور الادب الاوروبي ليشمل « الادب العالمي »حقا في اهم مظاهره .

ان طبيعة المادة التاريخية لآداب العصور الوسطى في الشرق والغرب تعطينا كل المسوغات لدراستها دراسة مقارنة كما فعل دارسو العصور الوسطى وكما يفعل حتى الآن ، بعض دارسي الادب المقارن . ان الشعر البطولي وروايات الحب العذري والشعر الغربي والاساطير والحكايات وروايات المغامرات بخصائصها الفنية وموضوعاتها وبواعثها وشخصياتها ومحتواها الايديولوجي واسلوبها الفني هي ظواهر اممية . ولذا لايمكن ان تدرس في اطر ضيقة من خلال تاريخ لغة واحدة او شعب واحد ، ومن دون ان يأخذ الدارس بالحسبان الطرق المتماثلة للتطور الادبي والاجتماعي للشعوب المعنية ، وكذلك التفاعل الايجابي بين هذه الشعوب في اطار العملية الواحدة لتطور البشرية الاجتماعي ـ التاريخي . فليست آداب العصور الوسطى آدابا قومية منغلقة على ذاتها ، لان الشعوب في العصور الوسطى لما تكن قد شكلت امما برجوازية لامن حيث العرق ولا من حيث اللغة أيضا .

٥ ـ في علاقات التأثير والتأثر

يفهمون عادة من « المنهج المقارن » في « علم الادب » انه دراسة « التأثير والتأثر » وهذا ما نجده سائدا حتى الآن في الدراسات المقارنة العربية والاجنبية . غير ان هذا المنهج يتطلب اليوم اعادة نظر شاملة ويستحق اقسى الانتقادات لما يتضمنه من تجريبية لا مبدئية يقوم من خلالها الباحث بالمقابلة بين الوقائع الادبية الكبيرة والصغيرة بعد انتزاعها من سياقها التاريخي ومن منظومة آراء الكاتب واسلوبه ، مستندا في ذلك الى وجود أوجه تشابه كثيرا ما تكون شكلية او مصادفة او متوهمة ، فتقوده هذه المقابلة الى فهم آلـي للتأثير بوصفه « دفعة » من الخارج .

ولعلنا لا نظلم احدا اذا قلنا ان هذه الطريقة لا تأخذ في الحسبان المقدمات التاريخية للظاهرة الادبية ولا تراعي ظروف تطور الادب القومي المعني وارتباطه بتطور واقعه الاجتماعي ، اذ من المعروف ان كل ادب الدنيا لابد له من ان يعكس من خلال ابداعاته ماهيته التاريخية والقومية والفردية . كما انه لابد لكل نموذج من الآداب الاخرى يتأثر به ادب معين ، من ان يخضع لاقلمة عميقة على اساس الماهية التاريخية والقومية والفردية للأدب المتأثر بـه .

ليس معنى ذلك ان نرفض المقارنة اسلوبا في دراسة الادب ، فتحديد اوجه التشابه والاختلاف بين الظواهر التاريخية عنصر اساسي من عناصر كل بحث علمي . ان المقارنة لا تدمر ماهية الظاهرة المدروسة (الفردية والقومية والتاريخية) . بل ، على عكس ذلك ، تساعد في تحديد هذه الماهية تحديدا دقيقا . ولكن المنهج العلمي في البحث يعني الإنتقال من المقارنة البسيطة التي تحدد اوجه التشابه والاختلاف الى تفسير هذه الوجوه تفسيرا تاريخيا . ومن الطبيعي الا تكون المقارنة بهذا المعنى منهجا علميا قائما بذاته . فالمناهج العلمية المختلفة تتميز من حيث مبادىء البحث المرتبطة بالموقف الفكري والنظرة الى العالم اللذين يتبناهما الباحثون المنتمون الى هذا المنهج العلمي او ذاك . ان المقارنة بالمعنى الذي حددناه طريقة وليست منهجا . انها اسلوب في البحث يمكن ان يطبق لتحقيق غايات مختلفة في مناهج مختلفة . ولكنها اسلوب ضروري في كل بحث علمي في مجال العلوم الانسانية .

ولذا لا يجوز لنا ان نعد المقارنة منهجا علميا مستقلا كان نسميها مثلا « المنهج المقارن في علم الادب » ، بل لا بد لنا من استخدامها طريقة في منهج علمي يقف في وجه المنهج الشكلي والآلي الذي لا يزال سائدا الى اليوم في الدراسات المقارنة .

اننا نستطيع ، بل يجب علينا ، ان نقارن الظواهر الادبية المتماثلة التي تنشأ في مراحل متماثلة في مجرى التطور الاجتماعي التاريخي للانسانية ؛ بغض النظر عن وجود تأثر او تأثير مباشرين او عدم وجودهما بين هذه الظواهر . ان الدراسة المقارنة يجب ان تكون في رأينا ، اداة لاظهار القوانين التي تحكم نشوء الظواهر الادبية الملائمة لمراحل معينة من تطور المجتمع . فمهمة الادب المقارن ، كما نراها ، ليست ابراز علاقات التأثر والتأثير بل بناء « تاريخ الادب العالمي » على اساس علمي يستند الى وحدة تاريخ تطور البشرية .

ولا يعني ما قلناه نفي دراسة ظواهر محددة . ان الامر عكس ذلك تماما ، فوجود اتجاهات متماثلة في الآداب القومية هو اساس التأثير والتأثر بين آداب الشعوب اذ ان التأثير في ادب مجتمع ما لا يمكن ان يحدث

الا عندما تنشأ في ذلك المجتمع الحاجة الى « الاستيراد الايديولوجي » . اضف الى ذلك ان اي مؤثر يخضع الى « اقلمة اجتماعية » في الوسط الجديد تبعا للحاجات والشروط الاجتماعية المحلية فالتأثير نفسه مفهوم تاريخي تتبدل طبيعته بتبدل العلاقات الاجتماعية . الامر الذي يجعل التشكيلات الاجتماعية المختلفة تتطلب انماطا مختلفة من التأثير .

ان العمل الادبي الذي يخضع الى عملية « الاقلمة » من خلال ترجمته الى لغات الآداب الاجنبية او تقليدها اياه او صوغها له صياغات نقدية ؛ يصبح عاملا فعالا في الآداب القومية التي انتقل اليها ويدخل في تطورها بوصفه ظاهرة مساوية في مجال معلوم « لنتاجات الادب القومي المعني . وبهذا المعنى يكون « موليير » مارون النقاش ويعقوب صنوع وكذلك « شاعر » المنفلوطي و « فضيلته » ظواهر في التطور الادبي والاجتماعي العربيين .

ولكن امكانات تحوير ابداع كاتب ما واعطائه تفسيرات محلية هي امكانات محدودة ؛ فلكل عمل ادبي حدود ترسمها الخصائص والشروط التاريخية الموضوعية التي ابدع في ظلها . وهذا ما يضع حدا لزعم بعض الدارسين المقارنين ان فهم الادب خارج حدوده القومية عملية ذاتية تعسفية ؛ وهو زعم تنجم عنه استحالة فهم الاعمال الادبية في غير لغتها .

ان الادب المقارن ؛ كما نفهمه ؛ لا ينطلق من هذه النظرة المتطرفة ؛ بل ينطلق من مبدأ الاخوة والتعاون والتفاعل بين الشعوب في ميدان التطور الثقافي . ونحن لا نعرف عمليا امثلة للتطور الاجتماعي والحضاري (بما في ذلك طبعا) التطور الادبي المستقل استقلالا مطلقا عند اي شعب من الشعوب الاخرى عمقا واتساعا . ولذا ازدادت علاقات التأثير والتأثر بينه وبين الشعوب الأخرى عمقا واتساعا ؛ ولذا فنحن لانجد ادبا قوميا عظيما واحدا نما وتطور من دون قيام علاقات تأثير وتأثر ابداعية حية بينه وبين آداب الشعوب الاخرى . اما اولئك الذين يظنون انهم يرفعون من شأن ادبهم القومي حين يزعمون انه نشأ على تربة قومية خالصة ؛ فهم

يصفون ذلك الادب « بالعزلة الرائعة » و « الهامشية » و « الانكفاء في اطر الخدمة الذاتية الضيقة » .

ان ابسط مظاهر التاثير والتأثر هو تأثير ادب الشعب الاكثر تقدما في ميدان التطور الاجتماعي ، في آداب الشعوب الاخرى المختلفة عنه بعلاقاتها الاجتماعية . والمقدمة الاساسية لمثل هذا التاثير هي عدم انتظام التطور في المجتمع الطبقي ، المتصف في بعض الحالات بالتباطؤ والتناقضات وفي ظروف الفوضى والتباين في المجرى التاريخي – الاجتماعي المتضمن ابدا ميلا ثابتا للتطور ، يجسد البلد الاكثر تقدما امام انظار البلد الاقل تقدما صورة مستقبله الخاص . وهذا ما يجعل البلدان المتخلفة غير ملزمة بالمرور مرورا مستقلا بتلك المراحل التي اجتازتها البلدان الاكثر تقدما في تطورها .

ولكن يجب علينا الا نفهم مسالة التأثير والتأثر في العملية الادبية العالمية فهما مبتذلا ووحيد الجانب ، بوصفها تأثيرا للاداب والتيارات الادبية المتقدمة في الاداب الاقل تقدما . فثمة مواقف تاريخية يصبح فيها التأثير الرجعي المعاكس امر ممكنا ، ونستطيع ان نذكر كمثال التأثير العالمي المعاصر للادب المودرنستي الفرنسي بوصفه نتاجا مع نتاجات العدمية الادبية في عصر الامبريالية . وفي هذه الحالة لا يجوز لنا ان نتصور تتالي الاتجاهات والاساليب الادبية « تيارا واحدا » مغفلين التناقضات الاجتماعية والصراع القائم في كل مرحلة من مراحل تطور الادب .

نضيف الى ما تقدم ان فهم التأثيرات الادبية بوصفها تأثيرات تستدعيها الحاجات والاتجاهات المتماثلة في التطور الاجتماعي والادبي يمكن ان يفسر تأثير روايات والترسكوت ، مثلا ، في الرواية التاريخية العربية في القرن التاسع عشر ، ولكنه لايصلح لتفسير تأثر شاعر كادونيس بالاساطير الفينيقية او كاتب مسرحي كرياض عصمت بسوفوكليس . فالحديث في مثل هذه الحالات يدور على استخدام « التراث الادبي » استخداما ابداعيا وهذه مسالة بعيدة بطبيعتها عن القضايا التي يناقشها ملتقانا الثاني للادب المقارن . غير ان استخدام التراث استخداما ابداعيا وتحميل

تركة الماضي الادبية معاني جديدة معاصرة ، ليسا امكانية متاحة بلا حدود . ان حدود هذه الامكانية كامنة في الظروف التاريخية الموضوعية والخصائص الذاتية للكاتب وللعمل الابداعي نفسه ، اما خارج تلك الحدود الممكنة للتقارب الايديولوجي والفني فقد تنقلب العلاقة بالتراث الى لا مبالاة او رفض او تشويه نابع من تفسير ذاتي يمكن ان يقود صاحبه الى التزوير . ومع ذلك فان حدود العلاقة بالتراث واسعة إلى حد يسمح للأدب القديم ان يعيش في العصور بدرجات متفاوتة من كثافة الحضور ، مثيرا المسائل النظرية ولافتا اهتمام المبدعين الى هذا الجانب او ذاك من جوانب مخزونه الفني التي يتوقف الاهتمام بها على طبيعة الأدب المتأثر في كل مرحلة من مراحل تطوره .

نكتفي بهذه الاشارة السريعة الى قضية سبق ان قلنا انها مختلفة بطبيعتها عن القضايا التي ناقشها في هذا الملتقى ، ونعود الى الحديث في مسالة التأثير والتأثر في الآداب العالمية ، فنؤكد ان طرحها طرحا صحيحا يستلزم حتما مراعاة التصورات المنهجية التالية :

١ ــ ليس التأثير دفعة آلية مصادفة آتية من الخارج وليس التأثير نتيجة واقعة تجريبية في السيرة الذاتية لكاتب او مجموعة من الكتاب ، او انجراف وراء « الموضة الادبية » او نتيجة وجود ازدواجية في اللغة » وسيط لغوي عند رحالة او لاجىء سياسي (وهذا مايسعى وراءه بعناية فائقة فان تيغيم وغيره من المقارنين الفرنسيين الذين نستطيع ان نضم اليهم بجدارة المرحوم الدكتور غنيمي هلال) إن كل تأثير ايديولوجي (بما في ذلك التأثير الادبي) محكوم بقوانين وتابع للظروف الاجتماعية . وان ما يحدد تبعيته هو القوانين الداخلية للتطور الاجتماعي والادبي السابق لحدوثه . فمن اجل ان يصبح التأثير ممكنا يجب ان تنشأ في المجتمع المعني ادبه حاجة الى الاستيراد الايديولوجي ، كما يجب ان تنشأ فيهما ميول للتطور لتلك التي سبق ان تكونت في المجتمع المؤثر وادبه .

غير أن وجود ميول واتجاهات متماثلة في مجتمعين وادبيهما يخلق في

كثير من الاحيان صعوبات في طريق الاجابة عن مسألة وجود علاقات التأثير والتأثر بين ذينك الادبين او عدم وجودهما وكمثال على ما نقول يمكن ان نذكر بالمسألة التي لا تزال تثير الجدل عن تأثير كتاب « ديكاميرون » لبوكاتشو في كتاب تشوسير « حكايات كانتيربيري (١٢) . فنحن نجد في كل من الحالتين عملا ادبياً يعد من حيث محتواه الفكري والفني نموذجا من نماذج ادب المدينة في فترة الانتقال من العصور الوسطى الى عصر النهضة ، عملا ادبيا يستخدم موضوعات متماثلة ، وفي بعض الاحيان متطابقة ، ماخوذة من حكايات العصور الوسطى من اجل تحقيق مهمة جديدة هي تصوير الحياة المعاصرة تصويرا واقعيا . ان ولادة هذاالفن المبكرة في ايطاليا ونمطه الاكثر تطورا عند بوكاتشو يجسدان تقدم المجتمع والادب الايطاليين في عصر النهضة المبكر ولكنهما لا يثبتان وجود واقعة من وقائع التأثير والتأثر بين ادبي ايطاليا وانكلترا .

ويمكن ، في هذا المجال ايضا ، ان نذكر الميول المتماثلة في ولادة المسرحيات التي تصور حياة ابناء المدن والروايات العاطفية في ادب عصر التنوير في انكلترا وفرنسا في القرن الثامن عشر ، اذ نستطيع ، من وجهة النظر السابقة ، ان نقر بالشرعية النسبية لراي باحثين فرنسيين كلانسون الذي لم يبحث عن مصادر هذا الفن الجديد من خلال استيراده من إنكلترا ، بل يبحث عنها في التقاليد القومية للادب الفرنسي ــ على الاقل في مرحلته المبكرة (دي توش ، نيفيل دي لاشوسيه ، « ماريانا » لماريفو) في حين تظهر في مسرحيات المدينة المتأخرة ونظرياتها عند ديدرو الآثار الواضحة لتأثير انكلترا ، البلد الاكثر تقدما في عصر التنوير البرجوازي .

هكذا يتضح ان ظاهرة التشابهات النمطية ــ التاريخية وظاهرة التأثير والتأثر بين الآداب ، مترابطتان فيما بينهما ترابطا دياليكتيكيا ؛ وان على الباحثين ان يدرسوهما في مجال التطور الادبي بوصفهما مجالين من مجالات تجلي ظاهرة تاريخية واحدة .

٢ ــ ان كل تأثير ادبي مرتبط بالتحويل الاجتماعي للنموذج الذي يجري التأثر به ، ونحن نعني بذلك اعادة صياغته ابداعيا وتكييفه ليلاءم

وتلك الظروف الاجتماعية التي قلنا انها مقدمة ضرورية لحدوث التأثير ، وليتلاءم وخصائص الحياة القومية والشخصية القومية في المرحلة المعنية من التطور الاجتماعي ، وكذلك ليتلاءم والتقاليد الادبية ، وينسجم والتميز الفكري والفني لشخصية الكاتب المتأثر . فالكتاب المسرحيون الفرنسيون في القرن السابع عشر ، مثلا ، فهموا اليونانيين فهما ينسجم تماما وحاجات فنهم الخاص . ولذا بقوا زمنا طويلا متمسكين بما سموه بالدراما « الكلاسيكية » على الرغم من تصحيح داسييه وغيره لتصور هؤلاء الخاطىء عن ارسطو ونظريته في التراجيديا .

ان ما ذكرناه اعلاه يبين ان دراسة سمات الاختلاف واظهار اسبابها التاريخية مسألة لا تقل اهمية عن دراسة اوجه التشابه في كل دراسة تاريخية مقارنة في ميدان الادب .

٣ ـ يتحدد بذلك الطريق الى طرح المسألة الاساسية ، الاكثر شمولا والمتعلقة بدراسة علاقات التفاعل بين آداب الشعوب ، ونعني بذلك مسألة دور التقاليد وقضية التأثر في تطور الاشكال الايديولوجية بعامة ، والادب بوجه خاص .

ان العمل الابداعي ميدان خاص من ميادين العمل المقسم اجتماعيا . وهو في كل عصر يمتلك مقدمات اساسية له على شكل مادة فكرية محددة يرثها من العصور السابقة . وعلى الرغم من اعتقادنا الجازم بسيادة التطور الاقتصادي على هذا المجال ايضا ، لا بد لنا من ان نرى ان هذه السيادة تتجلى على شكل ظروف تطبع العمل الابداعي بطابع معين . ففي مجال الادب ، مثلا ، تؤثر الظروف الاقتصادية في المادة الادبية الموجودة فعلا والموروثة عن الاجيال السابقة ويتجلى هذا التأثير في اغلب الحالات بتعبيراته السياسية والاخلاقية وما شابه ذلك . ولكن الاقتصاد لا يختلف في هذا الميدان شيئا جديدا ، بل يحدد نوع التغير واتجاه التطور اللاحق للمادة الادبية الموجودة في الواقع ، وهو يفعل ذلك بشكل غير مباشر في حين يكون التأثير المباشر والاهم في الادب للعلاقات السياسية والحقوقية والاخلاقية السائدة .

نخلص مما تقدم الى أن الادب في عصر معين ، لاينشأ من الفراغ ، وانما من خلال عملية معقدة من التفاعلات مع التقاليد الايدلوجية القائمة، ولاسيما التقاليد الادبية . صحيح ان العمل الادبي يعكس الواقع الاجتماعي ، ولكن انعكاس الواقع الاجتماعي فيه ليس سلبيا بل هو انعكاس ايجابي يتحدد بوعي الكاتب الاجتماعي المحدد تاريخيا . اما طبيعة تكوين وعي الكاتب فترتبط الى درجة كبيرة بوجود التقاليد الادبية القومية والعالمية في اطار وحدة قوانين التطور الاجتماعي التاريخي ، ووحدة العملية الادبية، التي تؤدي الى وجود تفاعلات مستمرة بين جميع ميادين الوعي الاجتماعي ومن بينها ميدان الادب . ولذا فان كل صراع ايدلوجي في المجال الادبي يكون ، في الوقت نفسه صراعا مع التقاليد الادبية الموجودة بهدف تطويرها لاحقا او تغييرها او تجاوزها كلها او بعضها ، وبعبارة اخرى ، يكون صراعا من اجل تجديد نوع التغير واتجاه التطور اللاحق للمادة الادبية الموجودة في الواقع . ومن هنا تتضح اهمية المقارنة بين ابداع الكاتب وبين التقاليد الادبية القومية والعالمية ، بين ابداعه وبين ابداعات سابقية ومعاصرية التي اثرت في تكوين وعيه . ان هذه المقارنة هي السبيل الوحيد لمعرفة مدى استقلال الكاتب ابداعيا ولتحديد مكانه في التطور العام للادب قوميا وعالميا .

٦ ــ بين « علم الأدب العام » و « علم الأدب المقارن »

من المعروف ان الدراسات المقارنة النظرية والتطبيقية في الغرب تسعى الى تحديد كل من علم الادب العام وعلم الادب المقارن ، ليصبح موضوع علم الادب المقارن ، علاقات التأثير والتأثر بين ادبين او كاتبين او اتجاهين وما شابه ذلك اما موضوع علم الادب العام فالظواهر العامة في الآداب كلها او معظمها .

لقد دافع عن (علم الادب العام) بوصفه علما مستقلا العالم الفرنسي بول فان تيغيم الذي انطلق في اطروحاته (١٣) من مقابلة بين دراسة «علاقات التأثير والتأثر » من خلال الوقائع الادبية وبين دراسة الظواهر العامة في معظم الآداب .

يقول فان تيغيم : « ما نسميه علم الادب العام او ، باختصار ،الادب

العام ، هو دراسة الظواهر العامة في عدد من الآداب من خلال علاقاتها المتبادلة وتطابقاتها » . فنحن لانستطيع من خلال جمع عدد من الدراسات المقارنة الجزئية ان نفهم الظاهرة العالمية بوصفها ظاهرة كلية . « اننا لانستطيع من خلال جمع عدد من الدراسات عن شيللر في فرنسا وبولونيا وايطاليا .. الخ ان نضع كتابا عن شيللر في اوروبا » .

ومن وجهة النظر هذه لاتنسب دراسة التيارات الادبية ، بوصفها ظواهر عالمية ، الى علم الادب المقارن بمعناه الضيق ، وانما تنتسب الى « الادب العام » . وعلى هذا الاساس بنى فان تيغيم (ومن بعده ويرنير فريدريك) كتابه « الادب العام » حيث يدرس تعاقب التيارات الادبية العالمية .

غير ان التباين الكمي بين التفاعلات الادبية المتجزئة ومثيلاتها من العلاقات بين عدد قليل او كثير من الآداب ، ليس كافيا من اجل وضع حد يفرق بين مجالين للبحث الادبي تفريقا مبدئيا . وان تحقيق فكرة فان تيغيم لايكون ممكنا الا اذا تخلينا عن النظرة الى الادب العام كحصيلة جمع بسيط للآداب القومية المتفاعلة فيما بينها المترابطة آليا والموزعة الى مراحل في اطار تتابع زمني ، ودرسناه بوصفه كلا موحدا تاريخيا بتطوره في وحدته وفق قوانين محددة اجتماعيا . فنحن اذا لم نفعل ذلك نبقى في حدود المنهج الذي يجزىء الوقائع الادبية ويعزلها بعضها عن بعض، والذي انتقده فان تيغيم نفسه من خلال مثاله « شيللر في اوروبا » .

وكذلك يجب الا ندرس « العلاقات الجزئية » بحسب تقاليد « علم الادب المقارن » السائدة بوصفها نتيجة « لقاءات » تجريبيةمصادفة بين الكتاب وتضخيم اهمية تلك اللقاءات لتصبح الحقيقة الاساسية والعامل الاساسي في تطور الأدب . فمن خلال مثالنا السابق ذكره عن تأثير رواية والترسكوت التاريخية في الرواية التاريخية العربية نستطيع ان نؤكد ان كل حقيقة جزئية مثل ذلك التأثير تدخل في مجرى الأدب العالمي العام فتكتسب منه تأسيسها الاجتماعي ــ التاريخي وماهيتها الادبية.

يتضح مما تقدم ان بناء الادب العام والكشف عن ماهيته وقوانيه لايمكن ان يتحققا الا اذا نظرنا الى العملية الأدبية من خلال وحدتهاوحدة قوانينها بوصفها جزءا من العملية الاجتماعية ــ التاريخية العالمية .

ان مانطرحه هنا ليس جديدا ، فقد سبق ان طرحه في فجر النهضة العلمية البرجوازية في القرن التاسع عشر المفكر الالماني غيردر وغيره من الرومانتيكيين الالمان .. ووضعه العالم الروسي التقدمي في عصره فيسيلوفسكي في اسس نظرية « منهج المقارنة » ، ولا سيما في عمله « تاريخ فن الشعر » حيث يقول : « كلما كانت المقارنات والمطابقات أكثر، وكان الاطار المكاني الذي تشمله اكبر ، كانت النتائج اكثر رسوخا »(١٤) واذا كان العلم البرجوازي في الغرب اليوم قد تخلى عن دراسة القضايا الواسعة والآفاق العريضة لتطور الادب العالمي واتجه نحو التخصص الضيق محددا اطر بحثه داخل حدود اوروبا الغربية في افضل الاحوال، فاننا هنا ، في الوطن العربي الذي يشكل بحق ، من الناحيتين الجغرافية والتاريخية ، الجسر الواصل بين حضارات الشرق والغرب ، ملزمون، في عصر نضال الشعوب من اجل الحرية ومن اجل توحيد طاقاتها الروحية والمادية لمصارعة العنصرية والصهيونية والغزو الثقافي الكولينيالي الموجه نحو ترسيخ العدوان والاستغلال الامبرياليين في بلداننا ، بان نعالج مسائل تطور الادب من خلال الدراسة المقارنة التاريخية الأرحب أفقا ، وان نشمل في دراساتنا المقارنة المزيد والمزيد من الموضوعات الادبية الاوربية والشرقية . فما يجب ان يدرسه علم الادب المقارن ، من وجهة نظرنا ، هو تطور الآداب القومية في إطار الادب العالمي الذي يشمل الشرق والغرب . وعلى الادب المقارن ان ينطلق ، كما سبق ان ذكرنا في بداية بحثنا ، من وحدة المجرى التاريخي لتطور آداب الشعوب ومن حقيقة التفاعل المستمر بين حضاراتها . بعبارة اخرى : على الدراسات الادبية المقارنة ان تنطلق من مبادىء الاخوة والتعاون بين الشعوب من اجل التطور الحضاري والتقدم التاريخي للبشرية جمعاء . وهذا أمر يحتاج تحقيقه الى تكاتف جهود جميع المقارنين المؤمنين بهذه النظرة الانسانية الشاملة ، اذ لابد من تعاونهم جميعا في الشرق والغرب لكي يصبح الكشف عن القوانين الاساسية في تطور الادب العالمي امرا ممكنا .

حلب في ١٩٨٦/٧/١ .

ـ الهوامش ـ

١ ـ Guyard M. F. Litterature comparée.
Paris, 1958 (ed 3, 1961) p. 5.

٢ ـ Jeune S. Littérature générale et Littérature comparée
Paris, 1968, p. 5.

٣ ـ Van Tieghem Paul. Histoire Littéraire de L'Europe
de La Réraissance a nos Jours. Paris, 1941.

٤ ـ Friederich Werner P. Out line of Comparative Literature
From Dante Alighieri to Eugene O'Neill. Chapell Hill, 1954.

٥ ـ انظر د . الجابري ، محمد عابد . تكوين العقل العربي ، الرباط ـ ١٩٨٣

٦ ـ Warton Thomas. On the origin of the romantic fiction in
Europe. - History of the english poetry from the XII-th till
the close of the XVI-th century, 1774,
طبعة جديدة London. 1871.

٧ ـ Burdach K. Vor piel, Bd. 1. Halle, 1927, S. 311

(النص مترجم عن الروسية وهو وارد في تقرير للباحث السوفيتي ف . م جيرومونسكي بعنوان « العلاقات الادبية بين الشرق والغرب كقضية من قضايا الادب المقارن » منشور في كتاب « علم الادب المقارن ـ الشرق والغرب » صادر عن دار « ماووكا » لينيغراد ، ١٩٧٩ ص ـ ٣٦) .

٨ ـ انظر Ecker Lawerence. Arabischer, provenzalischer und
deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche umtersuchung.
Bern-Leipzig, 1934.

٩ـ انظر

Hell Joseph. Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliterature. Erlangen, 1927.

Schck Ad. Fr. v. Poesie und Kunst der Araber in spanien und s'illienm Bd. 1. Berlin, 1865, S. 61.

(النص مترجم عن الروسية ، وعن المصدر المذكور في الهامش « ٧ » . ص ـ٢٨)

١١ ـ

Heller B. Die Bedeutung des arabischen Antar-Romans für die vergleichende literaturgeschidte-Form und Geistm Leiprig, 1931, No 21, S. 5.

١٢ ـ انظر اليكسييف م . ب « حكايات كانتيربيري » و « ديكاميرون » مجلة بحوث معهد الدولة للتربية في لينيغراد المسمى باسم هيرتزن ١٩٢١، المجلد ١، ص . ص ٥٧ـ١١٠.

١٣ ـ انظر

Van Tieghem Paul. 1) La synthese en histoire Littérature comparée et littérature générale. Rev. de synthése historique. Paris, 1920, t. 31 (N.S.t.V.) P. 1 - 27,z) La littérature comparée. Paris, 1931. p. 169 - 213 : à la Littérature générale".

١٤ ـ فيسيلوفسكي آ . ن . مجموعة اعماله في ١٦ مجلدا . سانت بطرس بورغ موسكو ـ لينيغراد ، ١٩٠٨ ـ ١٩٣٨ ، المجلد الاول ، ص ٢٢٩. .

ملاحظة : تم الاطلاع على النصوص الفرنسية والالمانية من خلال ترجمتها الى الروسية او من خلال عرضها في ابحاث مكتوبة باللغة الروسية . وقد تم ذكرها في هذه الهوامش كما ورد في تلك الدراسات او الترجمات .

* * *